دراسات فى

الفن التركى

دكتور

عبد الله عطيه عبد الحافظ

ماجستير ودكتوراة في تاريخ الفن ـ جامعة إستانبول

رئيس قسم الآثار الإسلامية

كلية الآداب ـ جامعة المنصورة



مكتبة النهضة المصرية

٩ ش عدلى - القاهرة

Türk Sanatı Araştırmaları



Doç. Dr. Abdullah ATIYYE

دراسات في

الفن التركي

تأليف
دكتـــــور
عبد الله عطية عبد الحافظ

القاهرة
٢٠٠٧

اسم الكتاب	دراسات في الفن التركي .
اسم المؤلف	الدكتور / عبد الله عطية عبد الحافظ
سنة النشر	٢٠٠٧
عدد الصفحات	٥٦٤
رقم الطبعة	الأولى
رقم الإيداع	١٦٣٥٥ / ٢٠٠٦
الترقيم الدولي	I.S.B.N 977 – 200 – 043 – 3
الناشر	مكتبة النهضة المصرية – ٩ شارع عدلي – القاهرة – جمهورية مصر العربية
التليفون	٠٢/٣٩٥٦٧٧١ الفاكس ٣٩١٠٩٩٤ / ٠٢
البريد الألكترونى	Email:elnahda_elmasria@hotmail.com

الغلاف الأمامي : قبة ضريح مولانا جلال الدين الرومي في قونيه بتركيا (١٣٩٧ م)
Ön Kapak : Konya'daki Mevlana Türbesi'nin Kubbesi (1397)



إهداء

إلى أستاذي الفاضل ....

العالم الجليل معالي الأستاذ الدكتور/

أكمل الدين إحسان أوغلو

أمين عام منظمة المؤتمر الإسلامي

فهرس الموضوعات .

تصدير

الأتراك من الشعوب الإسلامية التي أسهمت بشكل كبير في صرح الفن والحضارة الإسلامية ، وقد أقام الأتراك كثيرا من الدول الكبرى والدويلات والإمارات خلال العصر الإسلامي ، ويكفي أن نشير إلى أن عدد هذه الدول والدويلات تجاوز العشرين ، وكان أهم هذه الدول بطبيعة الحال الدولة السلجوقية والدولة العثمانية آخر الدول التركية الكبرى التي حملت مشعل الحضارة والفن الإسلامي خلال قرون طويلة ، وهذا أمر طبيعي حيث عمرت هذه الدولة (العثمانية) ستة قرون وهي بذلك تعد أطول الدول التركية والإسلامية عمرا بعد الدولة العباسية .

وخلال الدول والدويلات التركية العديدة ظهرت طرز فنية إسلامية أثرت الحضارة والفن الإسلامي ، وعلى الرغم من أن هذه الدول أقامها العنصر التركي ، إلا أن هناك اختلافا بين طراز كل دولة ، فالطراز الفني السلجوقي يختلف عن مثيله العثماني ، بل إن الدويلات والإمارات التركمانية التي نشأت في الأناضول عقب انهيار دولة سلاجقة الروم كان لكل منها أسلوبُها الفني وإسهامها الحضاري في مسيرة الفن التركي الإسلامي ، وكان هناك بعض إرهاصات لأساليب فنية وأشكال معمارية ظهرت خلال هذا العصر وتطورت ووصلت إلى الشكل النهائي المكتمل خلال العصر العثماني.

وبمعنى آخر كان إسهام الأتراك في الفن الإسلامي كبيراً وعظيماً وذلك من خلال الدول الكثيرة التي أقاموها عبر التاريخ الإسلامي الممتد والطرز الفنية والمعمارية المتعددة التي ظهرت خلال هذه الدول .

ولا تزال مدن وأقاليم الأناضول شاهدة على الإنتاج الفني والمعماري لكل الدول والإمارات التركية التي قامت هناك ، وذلك من خلال الكم الهائل من الآثار والعمائر المتنوعة من جوامع ومدارس وتكايا وأضرحة وأسبلة وخانات ووكالات وقلاع وأسوار وقصور ومنازل وغيرها . كما تحتفظ المتاحف العالمية وكذلك متحف طوب قابي سراي ، ومتحف الآثار الإسلامية والتركية في استانبول ، بالإضافة إلي المتاحف الإقليمية بمدن تركيا المعاصرة وولاياتها ، كل هذه المتاحف تحتفظ بآلاف القطع الفنية التركية التي تعود إلى الدول والإمارات التركمانية بالأناضول .

وتعبر هذه التحف عن ما وصلت إليه الفنون التطبيقية والزخرفية من تطور ورقي خلال هذه المراحل المختلفة، وهي تحف متنوعة من الخزف والمعادن والأخشاب والعاج والسجاد والمنسوجات والزجاج ، وتعبر هذه التحف عن مدارس وطرز فنية تركية مختلفة .

ونتناول في هذا الكتاب بعض الموضوعات والدراسات المتعلقة بالعمارة والفنون التركية ، وفي الحقيقة فقد حرصت علي استخدام مصطلح الفن التركي لأنه مصطلح شامل حيث أن هناك أكثر من طراز فني تركي كما أشرنا من قبل ، ولم تقتصر هذه الطرز التركية علي بلاد الأناضول فقط ، بل امتدت إلي بلاد إيران ووسط آسيا والعراق وبلاد الشام ومصر ، كل هذه الأماكن ظهر بها طُرز فنية تركية أسهمت بشكل كبير في إثراء الفن

والحضارة الإسلامية ، ولكننا في هذا الكتاب نعرض بشكل مفصل للفن والطراز العثماني ، وهو أحد أهم الطرز الفنية التركية وأطولها عمرا ، ونعرض لبعض فنونه التطبيقية أو الزخرفية وذلك في القسم الأول من هذا الكتاب ونعني بتلك الفنون الخزف والمعادن والسجاد والمنسوجات والخشب والعاج وسوف يلاحظ القارئ استمرار بعض الأساليب الفنية السلجوقية خلال فنون العصر العثماني المبكر ، وهذا أمر طبيعي حيث إن الفن السلجوقي العظيم كان قد ترسخ في بلاد الأناضول عبر مئات السنين ، ومن الطبيعي أن تتأثر فنون الدولة اللاحقة (العثمانية) بأساليب وطُرز هذا الفن .

أما القسم الثاني من الكتاب فيحتوي علي مجموعة من الأبحاث والدراسات التي نُشرت في بعض المجلات والدوريات العلمية ، وأخرى أُلقيت في ندوات ومؤتمرات محلية ودولية ، كما يحتوي الكتاب على بعض الأبحاث باللغة التركية في نهايته ، وقد حرصت على تضمينها هذا الكتاب بناء على رغبة بعض الزملاء من الأساتذة الأتراك لمتابعة ما يُكتب من موضوعات تتعلق بالعمارة والفن العثماني خصوصا تلك التي تتناول بعض الآثار والتحف الفنية خارج بلاد الأناضول (تركيا) ، ولهذا السبب سوف يصدر هذا الكتاب وله غلافان ، الأول باللغة العربية ، والأخر باللغة التركية ، هذا وقد اعتمدت بشكل أساسي في هذه الأبحاث والدراسات علي مجموعة كبيرة وقيمة من المصادر والمراجع التركية العثمانية والتركية الحديثة ، بالإضافة إلي العديد من المصادر والمراجع العربية والأجنبية المتعلقة بموضوعات الكتاب

وبعد .. فقد رأيت أن أهدي هذا الكتاب الخاص بالفن التركي إلي الأخ الكبير والعالم الجليل الأستاذ الدكتور/ أكمل الدين إحسان أوغلو الأمين العام

لمنظمة المؤتمر الإسلامي ، والمدير السابق لمركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية في إستانبول (إرسيكا) ، وهو قبل كل ذلك أحد علماء جامعة إستانبول حيث أسس ورأس لفترة طويلة قسم تاريخ العلوم بالجامعة ، وقد علمت مؤخرا أن مركز ارسيكا قد أصدر كتاباً تذكارياً ضخماً في مجلدين باللغات الإنجليزية والفرنسية والتركية وذلك علي شرف البروفسور أكمل الدين إحسان أوغلو تكريما له بمناسبة مرور خمسة وعشرين عاما علي تأسيس مركز إرسيكا في إستانبول ، وقد رأس البروفسور أكمل الدين هذا المركز لفترة طويلة أصبح خلالها بمثابة منارة ثقافية في العالم الإسلامي ، وقد رأيت أن أساهم في تكريم البروفسور أكمل الدين بهذه المناسبة وأهدي كتابي عن الفن التركي إلي سيادته .

وفي الحقيقة فقد أُفدت كثيرا من إصدارات المركز التي أشرف علي نشرها البروفسور أكمل الدين أثناء توليه إدارة المركز ، وقد تفضل سيادته بإهدائي بعض إصدارات المركز المتعلقة بالفنون والحضارة الإسلامية ، ولهذا اكرر شكري له مرة ثانية علي هذه الإصدارات القيمة ، وعلي تشجيعه المستمر لي أثناء دراستي في إستانبول للماجستير والدكتوراة ، ونصحه الدائم لي علي مواصلة البحث والدراسة في مجال الفن التركي ، والحرص علي تعلم اللغة التركية من أجل الإفادة من المصادر والمراجع التركية وإقامة علاقات مع الأساتذة الأتراك المتخصصين في الفنون والآثار التركية ، وكان لهذا التشجيع والتوجيه أثره الطيب عليّ أثناء دراستي بتركيا .

أيضا كان للندوات والمؤتمرات التي نظمها مركز الأبحاث (إرسيكا) أهمية كبيرة في مجال البحث والدراسات التاريخية والفنية ، وكان لي شرف

حضور بعض هذه الندوات والمؤتمرات ، وكنت ألمس دقة التنظيم وكذلك طبع وإصدار كتب أعمال هذه المؤتمرات ، وكان وراء هذا المجهود البروفسور أكمل الدين ، وإذا كنت قد أفدت كثيرا من أعمال وإصدارات مركز ارسيكا وما تحتويه مكتبته من مصادر ومراجع قيمة ، فإني أود أن أشير إلي إفادتي من خبرة البروفسور أكمل الدين في العمل وإدارته الحكيمة لهذا المركز العلمي المرموق ، وبمعني آخر فقد كانت إفادتي عظيمة في الجانبين العلمي والإداري ، وبعد عودتي إلي أرض الوطن بعد انتهاء بعثتي بتركيا لم تنقطع علاقتي بالعالم الكبير البروفسور أكمل الدين إحسان أوغلو حيث كنت التقي بسيادته أثناء زيارتي لاستانبول وأعرض عليه ما قمت به من أعمال علمية وأبحاث ، وكان حريصا علي إعطائي بعض التوجيهات والملاحظات ، وكنت أحاول جاهدا العمل بتلك النصائح التي يسديها إليَّ هو وبقية أساتذتي في جامعة إستانبول وجامعة معمار سنان من أجل أن أصبح أهلاً لثقة هؤلاء العلماء الأفاضل.

لكل ما تقدم يسعدني ويشرفني أن أهدي كتابي عن الفن التركي إلي معالي البروفسور أكمل الدين إحسان أوغلو ، وأرجو من القارئ الكريم أن يغفر لي إذا كنت قد أطلت في هذا الإهداء ، فقد كان لزاما عليّ أن أوفي هذا الرجل بعض حقه ، وقد أردت أن أشارك مركز الأبحاث (إرسيكا) في إستانبول تكريمه لهذا العالم العَلَمِ وذلك من القاهرة تلك المدينة التي يعشقها البروفسور أكمل الدين متمنيا أن ينال هذا الكتاب إعجاب سيادته .

وأخيرا أتمني أن يكون هذا الكتاب إضافة بسيطة للمكتبة العربية ، وأن ينال إعجاب القارئ الكريم ودارسي الفن والآثار الإسلامية ، ولا يفوتني في

هذا المقام أن أشكر بعض الأصدقاء الذين كان لهم فضل عليّ أثناء الإعـــداد لهذا الكتاب وأخص بالذكر منهم الصديق والأخ الكبير السيد / إبراهيم آطالاي المستشار الثقافي التركي بالقاهرة ، وكذلك أخي وصديقي الوفي الدكتور/ عبد الرحمن صواش بجامعة سلجوق في قونيه علي مساعدته لي أثناء زيـــاراتي المتكررة لمدينة قونيه عاصمة دولة سلاجقة الأناضول ، لكل هؤلاء الشـــكر والتقدير ودعائي لهم أن يجزهم الله خيرا بما قدموه .

د. عبد الله عطية عبد الحافظ

القاهرة ـ ٢٠٠٦

الباب الأول

الفنون التطبيقية العثمانية

الفنون التطبيقية في العصر العثماني

يقصد بالفنون التطبيقيـــة (Applied Arts) تلك الفنـــون الزخرفية التي تُزخرف وتزيّن مختلف أنواع العمائر الإسلامية أو تزخرف التحف المنقولة ، وهي فنون متنوعة الطرز وفق الطُرُز الفنية الإسلامية التي ظهـــرت خـــلال العصر الإسلامي ، فمثلا الفنون التطبيقية العثمانية لها أســـلوبها وطرازهـــا الخاص المُميّز والمختلف عن بقية الفنون التطبيقية التي تنسب إلي طُرز فنية أخري مثل فنون السلاجقة أو المماليك وهكذا , ونعني بتلك الفنون التطبيقيـــة الخزف والمعادن والأخشاب والسجاد والمنسوجات والزجاج والجلود وغيرها.

وتُعرفْ هذه الفنون كذلك باسم الفنون الزخرفيـــة (Decorative Arts) وأطلق بعض مؤرخو الفن مسمي الفنون الفرعية (Minor Arts) على فنون التحف المنقولة تميّزا لها عن الفنون الزخرفية الخاصة بالعمـــائر القائمـــة ، ولكن الاسم الشائع حاليا هو الفنون التطبيقية أو الفنون الزخرفية .

وقد تطورت وازدهرت الفنون التطبيقية خلال العصر الإسلامي وارتبط ذلك بالتطور الذي حدث في الفن الإسلامي وظهور طُرُز فنية كثيرة ارتبطت بقيام دول وأسر حاكمة ، وقد ورث المسلمون بعـــض الأســـاليب الصـــناعية والزخرفية القديمة لكنهم لم يقفوا عن هذا الحد بل طـــوروا هـــذه الأســـاليب وابتكروا أساليب أخري جديدة في شتي أنواع وأفرع الفنون التطبيقية ، بل أن هناك بعض الفنون اقتصرت على المسلمين مثل فن الســـجاد الـــذي ابتكـــره وطوره المسلمون وأصبح من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية .

والفنون التطبيقية العثمانية تمثل مدرسة أو طِرازا مُميَّزا بين طرز الفن الإسلامي ، وكان للفنون التطبيقية العثمانية أسلوبها الخاص من حيث طــرق الصناعة والزخرفة ، بل أن الفنون التطبيقية العثمانية كان لها أكثر من شكل أو أسلوب فني داخل الطراز الفني العثماني العام ، ذلــك لأن هــذه الدولــة العظيمة عاشت لفترة طويلة كما نعلم ولهذا نجد أن هنـــاك تجديــد مســتمر وظهور أساليب صناعية وزخرفية جديدة خلال العصر العثمـــاني الممتــد ، وعلى سبيل المثال فإذا نظرنا إلي الفنون التطبيقيـــة العثمانيـــة أو العمـــارة العثمانية في العصر العثماني المبكر أو مرحلة أسلوب بورصــــه (١٣٢٥ – ١٥٠١ م) نجد أن الطراز العثماني بوجه عام خـــلال تلــك المرحلـــة لــه خصائص ومميزات خاصة منها استمرار بعض الأساليب الفنيـــة الســلجوقية التي ورثها العثمانيون عن السلاجقة في بلاد الأناضـــول ، وفـــي المرحلـــة اللاحقة التي تُعرفْ باسم العصر الكلاسيكي في الفـــن العثمـــاني (١٥٠١ – ١٦١٦م) نجد أن الفنون التطبيقية وكذلك العمارة واصلت تطورها وصار لها خصائص وأساليب ميّزتها عن المرحلة السابقة ، ونفس الأمـــر نـــراه فـــي المراحل اللاحقة، وبعبارة أخري فإن الفنون التطبيقية العثمانية تميّزت عـــن غيرها من الفنون التطبيقية الإسلامية حيث ظهر خـــلال الطـــراز العثمـــاني الواحد أو العصر العثماني الطويل أكثر من شكل أو أسلوب في مجال الفنون التطبيقية أو الزخرفية ، ومن الممكن أن نطلق على تلك الأساليب مصـــطلح طُرز أو أساليب ثانوية أو فرعية ، وكان السبب وراء ذلك كما المحنا من قبل إلي الفترة الزمنية الطويلة التي عاشتها الدولة العثمانية (أكثر من ستة قرون)، بالإضافة إلي المؤثرات الفنية التي وفدت على الفن العثماني نتيجة الفتوحات العثمانية الكثيرة في مناطق البلقان وشرق أوربا والبلاد العربيـــة ، وكـــذلك

رعاية السلاطين الأتراك للفن والفنانين ومحاولات الصنّاع والفنانين المستمرة تطوير منتجاتهم الفنية للحصول على رضاء ودعم الحكام والسلاطين .

وتشهد العمائر العثمانية التي لا تزال قائمة على ازدهار ورقي الفنون التطبيقية العثمانية ، وذلك من خلال التحف التي تزدان بها تلك العمائر من بلاطات خزفية وفسيفساء وتحف خشبية ومعدنية وسجاد ، وتكاد تكون هذه العمائر بمثابة متاحف مفتوحة ، وهي متنوعة مثل الجوامع والمدارس والتكايا والأضرحة ودور الشفاء والخانات والأسواق والأسبلة والقصور والأكشاك ، فكمل هذه العمائر زينت بعدة أساليب فنية واحتوت على تحف منقولة كثيرة ، وبعضها تم تحويله إلى متاحف مثل متحف قصر طوب قابى سراي ومتحف قصر إبراهيم باشا (الآن متحف الآثار الإسلامية والتركية) ومتحف قصر طولمه باغجه ، وتشهد كل هذه العمائر والمتاحف بما تحتويه من زخارف وتحف منقولة بما وصلت إليه الفنون التطبيقية من ازدهار ورقي خلال مختلف فترات وعهود الدولة العثمانية . وسوف نتناول في الصفحات القادمة بعض الفنون والتحف التطبيقية العثمانية مثل الخزف والمعادن والسجاد والمنسوجات والأخشاب .

الفصل الأول

فن الخزف Çini sanatı (لوحات ١-٥١)

يُعدّ الخزف من أهم الفنون التطبيقية الإسلامية بوجه عام والعثمانية بوجه خاص ، وهو من المواد الأثرية القيمة وتعود أهمية الخزف وقيمته الأثرية إلى كثرة مخلفاته حيث أمدتنا الحفائر في مختلف أنحاء العالم الإسلامي بمئات بل آلاف القطع الخزفية ، أيضاً نحن نعتمد على الخزف بصفة خاصة في ترتيب مراحل التطور الحضاري والفني وفي تأريخ طبقات الحفر الأثري وكذلك ترتيب الطرز الفنية ، وتتميز التحف الخزفية بصلابتها ومقاومتها لعوامل الزمن ، ولذلك وصل إلينا مئات القطع الخزفية السليمة والتي تحتفظ بها المتاحف الكبرى في العالم الإسلامي مثل متحف طوب قابي سراى في إستانبول ، ومتحف الفن الإسلامي بالقاهرة بالإضافة إلى المتاحف العالمية في أوروبا وأمريكا وروسيا ، كل هذه المتاحف تحتفظ بمئات القطع الخزفية التي تعود إلى فترات وعصور إسلامية مختلفة بدءا من العصر الإسلامي المبكر وانتهاءا بالعصر العثماني ، وبالإضافة إلى التحف المكتملة التي وصلت إلينا هناك آلاف القطع أو الكسرات الخزفية ومن خلال دراسة هذه القطع وتحليلها نستطيع أن نتعرف على معلومات قيمة حول فن الخزف والطراز الفني الذي ينتمي إليه .

وقد تطورت صناعة الخزف في العالم الإسلامي بشكل كبير وأصبح هناك مراكز مشهورة في تلك الصناعة مثل إيران والعراق وبلاد الشام ومصر وبلاد الأناضول . وقد ارتبط الخزف التركي ببلاد الأناضول بمجيء الأتراك وفتحهم لتلك البلاد واتخاذهم الأناضول وطناً لهم وأصبح هناك بعض

المدن والمراكز المهمة في صناعة الخزف سواء في عصر السلاجقة مثل قونيه[1] أو في العصر العثماني مثل إزنيك[2] وكوتاهيه[3] .

---

(١) انظر صفحة رقم ٢١٤ من هذا الكتاب

(٢) إزنيك Iznik من أهم مدن الأناضول القديمة ولها أسماء كثيرة فهي أنتيغونيا Antigonia وأنتيغويا Antigoiea ونيقية Nikaia Nikea , Nicéa Nicaea ولهذه المدينة العريقة تاريخ قديم يعود إلي قبل الميلاد وترتبط نشأة المدينة كما ورد في بعض المصادر القديمة بأحد قواد الإسكندر الأكبر وهو أنتيغينوس antigonos وأصبحت المدينة عاصمة لملوك بيثنيا Bithynia وقد تطورت المدينة في العصر البيزنطي وأصبحت مقرا لعقد المجمع المسكوني أو مجلس نيقيه ، وقد انضمت مدينة إزنيك بشكل نهائي إلي الدولة العثمانية في عهد السلطان أورخان غازي سنة ١٣٢٩م وتحتفظ مدينة إزنيك بمئات الآثار والعمائر العثمانية المتنوعة من جوامع ومدارس وتكايا وأسبله وأضرحة وإزنيك حاليا أحد المراكز الهامة التابعة لمحافظة بورصة Bursa وقد ذاعت شهرة إزنيك في صناعة الخزف خلال العصر العثماني . أنظر :
Pars Tuğlacı : Osmanlı Şehirleri, Istanbul 1985 pp. 184 - 186

(٣) كوتاهيه kütahya من مدن الأناضول الهامة ومن أسماءها القديمة سراموريوم seramorum وقوتيوم Kotiyom ويعود تاريخ هذه المدينة إلى الأزمنة القديمة وخلال العصر العصر البيزنطي تعرضت المدينة لحملات العرب غير إنها لم تفتح على أيديهم وقد فتحت على يد الملك المنصور أخو قطلومش سليمان فاتح ملازكرد وذلك سنه ١٠٧٤م وضُمت إلي الدولة السلجوقية وأصبحت بمثابة ولاية أو مدينة حدودية لدولة سلاجقة الروم وقد دخلت كوتاهيه تحت النفوذ العثماني سنة ١٤٢٩ م .
وتحتوى مدينة كوتاهيه على مئات الآثار الإسلامية التي تعود إلي العصر العثماني . ومن الجدير بالذكر أن هذه المدينة قد تعرضت للاحتلال المصري عندما احتلتها القوات المصرية بقيادة إبراهيم باشا بن محمد على باشا وذلك في ٢ فبراير من عام ١٨٣٣م واستعانت القوات العثمانية بالجيش الروسي لإخراج القوات المصرية وبالفعل خرج الجيش المصري بعد توقيع معاهدة كوتاهيه التي نصت على ترك سوريا وأضنه وجدة لمحمد على باشا وابنه إبراهيم باشا . ومن الجدير بالذكر أن كوتاهيه تعتبر المركز الثاني لصناعة الخزف في بلاد الأناضول بعد مدينة إزنيك انظر:

- Pars Tuğlacı : Op. Cit, pp. 220 – 225

والأتراك من الشعوب الإسلامية التي برعت في صناعة الخزف لاسيما السلاجقة والأتراك العثمانيين ، وكان الخزف يستخدم في صنع الأواني التي تستخدم في الحياة اليومية كالأواني الخاصة بالطعام والأباريق والأطباق وغير ذلك ، وكذلك كان يصنع من الخزف البلاطات الخزفية التي تستخدم في تكسيات الجدران الداخلية والخارجية ، وكان الخزف هو المادة المفضلة عند الأتراك العثمانيين في تكسية منشآتهم لاسيما الجدران الداخلية في الجوامع والأضرحة والأسبلة والقصور .

أيضا عرف الأتراك السلاجقة والعثمانيين الفسيفساء الخزفية في تكسية الجدران وقد شاع هذا الأسلوب بشكل كبير جدا عند السلاجقة بالأناضول واستمر استخدامه عند الأتراك العثمانيين ولكن استُخدم هذا الأسلوب وهو الفسيفساء الخزفية في العمائر العثمانية المبكرة أو التي تنتمي إلى الطراز العثماني المبكر أو طراز بورصه كما يعرف عند علماء الآثار الأتراك ، وبعد ذلك فضّل العثمانيون استخدام البلاطات الخزفية في تكسية الجدران وفي زخرفة عمائرهم .

وحتى نستطيع التعرف على الخزف وصناعته في العصر العثماني لابد أن نُشير إلى هذه الصناعة وإلى هذا الفن العظيم في العصور السابقة ونعني بذلك العصر السلجوقي وعصر الإمارات التركمانية الذي أعقبه في بلاد الأناضول ، ذلك لأن هناك تقاليد وأساليب فنية وصناعية استمرت عبر هذه العصور .

من المعروف أنه بدأت صفحة جديدة في تاريخ الفن بمنطقة الأناضول عقب انتصار الأتراك السلاجقة على البيزنطيين في معركة ملاذكِرد سنة

١٠٧١م ، وبعد فترة قصيرة نجح الأتراك في تتريك بلاد الأناضول نتيجة لهجرات القبائل التركية المتتالية إلى الأناضول ، ونتيجة لذلك نستطيع القول أنه بدأ عهد فني جديد في هذه البلاد حيث تم إنشاء العديد من الآثار والعمائر التركية في بعض مدن الأناضول ، وعلى الرغم من تعرض الدولة السلجوقية بالأناضول (سلاجقة الروم) لهزيمة قاسية على يد المغول الإيلخانيين في منتصف القرن الثالث عشر الميلادي واهتزاز مكانتهم ، إلا أن هجرات القبائل التركية الكثيرة من منطقة التركستان وأذربيجان وخراسان إلى الأناضول أدى إلى تقوية التقاليد التركية ونتج عن ذلك تحقيق نهضة في مجال الفن والثقافة .

وخلال القرن الخامس عشر الميلادي نجحت الإمارة العثمانية في توحيد بقية الأمارات التركمانية تحت قيادتها في بلاد الأناضول ، وفي سنة ١٤٥٣م نجحت الدولة العثمانية في فتح القسطنطينية وعقب هذا الفتح العظيم صار هناك طراز عثماني فني قوي لهذه الدولة الفتية (العثمانية) ، وخلال القرن السادس عشر والسابع عشر أصبحت الدولة العثمانية بمثابة إمبراطورية كبيرة سيطرت على غالبية البلاد الإسلامية والعربية ووصل الفن العثماني إلى قمة تطوره ، ويظهر الأسلوب الفني العثماني المتطور في عدد كبير من العمائر والآثار ويعكس في نفس الوقت مدى ما وصل إليه الفن التركي والإسلامي من احتشام وقوة .

وفي القرن الثامن عشر ونتيجة للإضطرابات السياسية والتأثيرات الغربية (الأوروبية) بدأ الفن العثماني يدخل في مرحلة التدهور والتخلف ، ويعتبر عصر زهرة اللاله "Lale Devri" (١٧٠٣ – ١٧٣٠م) آخر عصر ازدهار للفن العثماني ، حيث نجح الفنان العثماني في ابتكار هذا الطراز أو

الأسلوب الفني الجديد في هذه المرحلة المتأخرة ، ولكن هذا الأسلوب الجديد لم يمنع مرحلة الانهيار التي تعرض لها الفن العثماني خلال القرن التاسع عشر .

وإذا نظرنا إلى العمارة والفنون التطبيقية التركية في بلاد الأناضول ضمن إطار الفن الإسلامي العام نرى أن هذا الفن والطراز .المعماري (السلجوقي) تميّز بالابتكار والإبداع ، وقدم هذا الفن السلجوقي أهم وأروع وأجمل الأمثلة للبلاطات والتحف الخزفية ، وقد تطورت صناعة الخزف والفخار المطلي بشكل كبير خلال القرن الثالث عشر الميلادي ، أما الخزف العثماني فقد بدأت مراحل تطوره خلال القرن الرابع عشر وأنتج نماذج وتحف ذات جودة عالية عكست رقي وازدهار الفن التركي الإسلامي ، وكما هو معروف فإن الخزف التركي خلال الفترة من القرن الرابع عشر حتى القرن التاسع عشر حقق شهرة عالمية سواء في أساليب الصناعة أو الألوان المستخدمة أو الزخارف .

الخزف السلجوقي

ارتبط فن الخزف السلجوقي بالعمارة السلجوقية بشكل كبير وشاع استخدام البلاطات الخزفية والفسيفساء الخزفية في غالبية العمائر السلجوقية . أما التحف الخزفية فقد كان استخدامها في العمارة السلجوقية قليلا وقد كشفت الحفائر في كثير من المواقع بالأناضول عن قطع من الأواني والتحف الخزفية يعود إلى عصر السلاجقة وهي تلقي الضوء على هذا الفن ، وهذه القطع عبارة عن فاطات ومسارج وأواني شراب وأطباق وكئوس .

ومن الجدير بالذكر أن السلاجقة عند قدومهم واستقرارهم في بلاد الأناضول لم يأخذوا أية أساليب فنية أو صناعية كانت مستخدمة في الخزف البيزنطي حيث كان لا يوجد صناعة خزفية متطورة عند البيزنطيين في هذه الفترة ، وكانت صناعة الخزف البيزنطي غير متقنة في أساليبها الصناعية وكان الطلاء باهتا ، وعلي العكس من ذلك نجد أن الخزف في إيران السلجوقية كان مزدهرا سواء في الصناعة أو نوعية الطفلة المستخدمة ، وكذلك زخارفه المتنوعة وألوانه ، وبطبيعة الحال استفاد سلاجقة الأناضول من هذا الميراث الفني في صناعة الخزف الإيراني ، تلك الصناعة التي تطورت بشكل كبير زمن السلاجقة الكبار ، ولم يكتف سلاجقة الأناضول بما أخذوه ولكن طوروا الأساليب الصناعية والزخرفية ، وقد وصل فن الخزف وكذلك الفسيفساء الخزفية على يد سلاجقة الأناضول إلي القمة ونستطيع أن نقول أنهم تفوقوا على سلاجقة إيران في هذه الصناعة .

وقد أثبتت الدراسات والأبحاث حول الخزف التركي بالأناضول بأن هذا الفن مر بفترة ازدهار وتطور خلال العصر السلجوقي وحتى بداية العصر العثماني ، واستخدم الفنان السلجوقي أساليب صناعية متنوعة بالإضافة إلي التأثيرات الفنية العديدة التي وفدت على فن الخزف التركي في تلك المرحلة ، كل ذلك أثمر عن تشييد عمائر ومنشآت ضخمة في بلاد الأناضول تم زخرفتها بقطع وفسيفساء خزفية غنية جدا ، وهي تُعبِّر عن ما وصل إليه هذا الفن التطبيقي (الخزف) في تلك المرحلة .

ونود أن نشير إلي نقطة مهمة وهي أن الخزف التركي بوجه عام وعبر كل عصور الدول التركية كان يُشكِّل أحد أعمدة أو أجنحة الزخارف

المعمارية وليس مجرد تحف خزفية ، وازدادت أهمية الزخارف الخزفية التي أصبحت تضفي جوا من البهجة على العمارة أو الأثر المستخدمة به ، وبعبارة أخري أصبح الخزف تابعا أو مرتبطا بالعمارة ، ولابد من استخدامه في تزيين وزخرفة العمائر التركية حتى لو كان ذلك بنسب قليلة ، ونتيجة لهذه الأهمية لهذا العنصر (الخزف) تواصلت واستمرت عمليات التطوير في هذه الصناعة سواء في الأساليب الصناعية أو الألوان أو الزخارف ، حتى أن كل عصر أو فترة من فترات التاريخ التركي الإسلامي كان يُميّز بما لحق بهذه الصناعة (الخزف) من تطور وتجديد في مجال الأساليب الزخرفية والألوان(٤).

وعلى الرغم من أن استخدام الخزف في زخرفة العمائر يعود إلي مراحل سابقة على السلاجقة حيث أستخدمه القره خانيون والغزنويون في زخرفة عمائرهم، إلا أن استخدامات الزخارف الخزفية وفق رؤية أو خطة مُعيَّنة مرتبطة بالعمارة تم زمن السلاجقة الكبار بإيران ، حيث تم توجيه استخدام الخزف في الزخارف المعمارية وجهة محددة للتناغم مع العناصر المعمارية، وعلى الرغم من عدم استطاعتنا متابعة تلك البدايات في إيران خلال القرنين الحادي عشر والثاني عشر الميلاديين حيث تهدمت ودمرت غالبية الآثار السلجوقية بإيران نتيجة الغزو المغولي ، إلا أننا نستطيع متابعة التطور السريع لصناعة الخزف بالأناضول وهو بلا شك تطور مرتبط

---

(٤) - Şerare Yetkin : Anadolu Türk Çini Sanatı'nın Gelişmesi, 2. baskı, Istanbul 1986, p. 215

بالزخارف الخزفية التي استخدمت في العمارة التركية التي ترجع إلي القرنين ١١ – ١٢م [٥].

وعلى الرغم من تأثر سلاجقة الأناضول بالأساليب الصناعية والزخرفية في مجال صناعة الخزف بما كانت عليه صناعة الخزف في إيـران زمـن السلاجقة الكبار إلا أن سلاجقة الأناضول كما ذكرنا من قبل اسـتمروا فـي عمليات التطوير والابتكار ولذلك هناك اختلافات عديدة بين خـزف إيـران السلجوقي وخزف الأناضول السلجوقي ، فمثلا نجد أن زخارف الآجر كانت هي الشائعة على نطاق واسع في إيران زمن السلاجقة الكبار ، وأروع أمثلتها زخارف الآجر الموجودة في ضريح " كُمبد قره غان " بإيران بينما في عمائر السلاجقة بالأناضول نجد أن الفنان مزج بين استخدام زخارف الآجـر مـع الزخارف الخزفية، ونرى ذلك بشكل واضح في زخارف دار شفاء (مستشفي) السلطان السلجوقي عز الدين كيكاوس في سيواس (٦١٤ هـ / ١٢١٧م) ، ثم وجدنا بعد ذلك استخدام الفسيفساء الخزفية فقط على نطاق واسع في الإيـوان الرئيسي لمدرسة كوك في سيواس (١٢٧١م) [٦] . ونود أن نشير إلـي أن بعض العناصر النباتية التي نُفذت من قبل (زمن السلاجقة الكبار) في ضريح السلطان سنجر في مرو Merv وهي منفذة بـالجص ، وكـذلك الزخـارف النباتية في أضرحة مدينة أوز كند Öz kent وهي منفذة بالفخار المطلـي ، نجد أن تلك الزخارف أو العناصر النباتية نفذت بالفسيفسـاء الخزفيـة فـي

---

(٥) - Şerare Yetkin,: Op. Cit, P. 211

(٦) لمزيد من المعلومات عن دار شفاء السلطان عز الدين كيكاوس ومدرسة كوك في سـيواس بتركيا انظر. عبد الله عطية عبد الحافظ : الآثار والفنون الإسلامية القـاهرة ٢٠٠٥م ، ص ١٥١ وص ١٥٥ .

مدرسة صرجالي في قونيه (٦٤٠هـ / ١٢٤٢م) ، ومدرسة كوك في توقـاد Tokat ، وقد أصبحت زخارف الآجر مع الزخارف الخزفية (الفسيفساء) باللون الفيروزي التي استخدمت في أضرحة مراغـه Meraga ، وضـريح مؤمنه خاتون في نخشوان Nahcivan هي النموذج الذي أُتبع في الزخـارف الخزفية التي استخدمت في عمائر الأناضول السلجوقية المبكرة .

وكانت الانطلاقة الكبرى لفن الخزف السلجوقي بالأناضول خلال القـرن ١٣م حيث حدث تطور وازدهار كبير في هذه الصناعة لـم تحققـه صـناعة الخزف في الفنون الأخرى المعاصرة له ، وأصبح لفـن الخـزف السـلجوقي بالأناضول قصب السبق في العالم الإسلامي في تلك المرحلة ، بل أن الخـزف السلجوقي أصبح بمثابة النبع أو المصدر لتطور صناعة الخزف فـي القـرون التالية ، واستمر استخدام الفسيفساء الخزفية في القرن ١٣م وحققت الفسيفساء الخزفية أقصى مراحل تطورها وازدهارها عبر الدول الإسلامية قاطبـة فـي الأناضول خلال القرن ١٣م ، ولا يوجد أثر معماري خارج الأناضول زُخرف بالفسيفساء الخزفية ويمكن مقارنته بعمائر الأناضول السلجوقية المزخرفة بنفس الأسلوب وهذه حقيقة تشهد بها مدارس وجوامع السلاجقة القائمة حتى الآن(٧).

وكان هناك أسلوب خاص عند السـلاجقة الأناضـول فـي زخـارف الفسيفساء الخزفية حيث كان يتم صنع قطع خزفية صغيرة بألوان متنوعـة ، ويتم تزجيجها ووضعها في الفرن ، وتقطع الوحدات والعناصر الزخرفية من هذه القطع الخزفية وتُركّب أو تُوضع تلك القطع الخزفية الصغيرة التي تمثـل الوحدات أو العناصر الزخرفية فوق أرضية من الجص الأبـيض ، وبهـذه

---

(٧) - Şerare Yetkin, OP. Cit, P. 212

الطريقة توضع العناصر الزخرفية أو القطع الخزفية التي تمثل العناصر الزخرفية فوق الأرضيات بالجص الأبيض ، وهي – أي قطع الخزف الصغيرة – ذات ألوان كثيرة بدرجات متفاوتة من الأزرق الكوبالتي والفيروزي ، والبنفسجي (الموبر) ، واللون البني بدرجاته ، والأسود بدرجات متفاوتة ، وفي نهاية الأمر يتم تشكيل اللوحة أو التشكيل الزخرفي النهائي بهذا الأسلوب ، أيضا استخدم السلاجقة بالأناضول الآجر الأحمر والجص كحشوات مع الفسيفساء الخزفية أحيانا ، وأخيرا استخدم السلاجقة البلاطات الخزفية متنوعة الأشكال والأحجام في القصور السلجوقية وكانت أشكال هذه البلاطات في الغالب مربعة وسداسية الشكل وبلاطات ذات أشكال نجوم وأشكال صليب وهي قطع خزفية تربط بين البلاطات نجمية الشكل[٨] .

وقد شكّلت الزخارف الخزفية مع الزخارف الحجرية وحدة فنية في عمائر سلاجقة الأناضول حيث كانت الزخارف الحجرية تستخدم بكثرة في واجهات العمائر السلجوقية والمداخل التذكارية ، أما الزخارف الخزفية فكانت هي الحاكمة في الزخارف الداخلية ، وإذا كانت المداخل التذكارية الفخمة لها تأثير كبير ومؤثر في العمارة الخارجية نجد أن الزخارف الخزفية لها تأثير آخر على العمائر من الداخل ، وبمعني آخر أكملت هذه الزخارف الخزفية الداخلية الجو المُفعَم الذي خلقته الزخارف الحجرية والرخامية الخارجية ، ومن الجدير بالذكر إنه يوجد تشابه بين العناصر الزخرفية المستخدمة في زخارف الحجر والآجر الخارجية وبين زخارف الخزف الداخلية ، وهذا يؤكد للوحدة في الفن السلجوقي بالأناضول وانتشار الأساليب الفنية التركية في بلاد

---

(٨) - Şerare Yetkin, OP. Cit, P. 212

الأناضول ، حيث أن جذور هذا التشابه نجدها في الزخارف المعمارية في غزنه وعند القره خاينين و السلاجقة الكبار ، وتعتبر الأمثلة الأولي لاستخدام الزخارف الخزفية مع الآجر استمرارا لفن السلاجقة الكبار في إيران ، ولكن منذ بداية القرن ١٣م حدث تطور كبير في فن الخزف وأصبح أسلوب أو تقنية الفسيفساء الخزفية هو الأنسب والملائم في العمائر السلجوقية ، وأصبح هذا الأسلوب هو الحاكم في الزخارف المعمارية وقد أزداد حتى نهاية القرن ١٣م، أما في العمائر السلجوقية المبكرة في الأناضول فقد استخدم في زخرفتها الآجر المزجج مع الخزف في التكسيات بدلا من زخرفة الآجر فقط التي كانت شائعة عند سلاجقة إيران الكبار وقد أشرنا إلي ذلك من قبل .

وهناك نقطة مهمة ونحن بصدد الحديث عن الفسيفساء الخزفية والخزف السلجوقي ، وهي أن استخدام هذا الأسلوب في المُباني الدينية كان يتم وفق رؤية زخرفية مُعيّنة وقد أدى ذلك إلي خلق جو روحي مجرد ، حيث كانت الزخارف المستخدمة تحتوي على عناصر زخرفية محددة كالعناصر النباتية والكتابية والهندسية ، في حين أن نفس الأسلوب قد استخدم في مباني مدنية كالقصور ولكن وفق رؤية مختلفة حيث اشتملت زخارفه على أشكال آدمية، وحيوانية ، وطيور ، ومناظر تمثل الحياة الدنيوية ، وكل ذلك خلق جو من البهجة والإقبال على الحياة ،وتُشير هذه الرسوم والأشكال الآدمية والحيوانية والطيور المستخدمة في القصور السلجوقية إلي استمرار بعض التقاليد التركية القديمة التي يرجع إلي عهد الترك الاويغور ، ولكن وعلى الرغم من ذلك فقد نجح الفنان والخزّاف السلجوقي في الأناضول في خلق عالم من التصميمات والزخارف الخاصة به ، وقد أضاف السلاجقة الأشكال الرمزية المحببة إليهم إلى زخارفهم الخزفية ، وقد ازداد استخدام الزخارف النباتية بدءا من النصف

الثاني من القرن ١٣ هـ وأصبحت هي الحاكمة في الزخارف الخزفية بالفسيفساء ، وكانت تلك الزخارف النباتية بمثابة الإرهاصات للزخارف النباتية القريبة من الطبيعة والتي بدأت في الظهور منذ أواخر القرن ١٣م .

وقد استخدم الفنان السلجوقي بجانب الفسيفساء الخزفية البلاطات الخزفية في تكسية جدران القصور السلجوقية وكانت بلاطات نجمية الشكل من ثمانية رؤوس أو أضلاع ، وكذلك بلاطات ذات شكل صليبي وكانت هذه هي الأشكال الغالبة في القصور السلجوقية ، وقد استخدم الفنان السلجوقي تقنية أو أسلوب الخزف الميناثي والبريق المعدني في البلاطات الخزفية التي استخدمها في تزيين القصور السلجوقية بالأناضول ، وقد كانت هذه الطرق الصناعية مستخدمة زمن السلاجقة الكبار في إيران ولكن استخدمت في عمل تحف خزفية وليس بلاطات وهناك أمثلة لذلك تنسب إلي مدن الري وقاشان[٩].

وأصبحت مدينة قونيه عاصمة دولة سلاجقة الأناضول أهم مركز لصناعة الخزف والفسيفساء الخزفية ، وكان لها الريادة في استخدام أساليب فنية متعددة صناعية وزخرفية ، وأثرت قونيه في تشكيل صناعة الخزف وازدهار واستمرارها خلال العصر السلجوقي كله ، بل أن تأثيرها استمر بعد سقوط دولة سلاجقة الأناضول وذلك خلال عصر الإمارات التركمانية ، وتُشير بقايا القطع الخزفية التي كانت تكسو جدران كوشك قليج آرسلان في قونيه ، وكذلك التكسيات الخزفية بمدرسة قره طاى في قونيه إلي مدى التقدم والنضج الذي وصلت إليه قونيه في صناعة الخزف ، وهناك بعض الأمثلة من العمائر التي شُيِّدت في عصر الإمارات التركية خلال القرن ١٤م وقد

---

(٩) - Şerare Yetkin, OP. Cit, PP. 212 - 213

زخرفت ببلاطات وفسيفساء خزفية وفق الأساليب السلجوقية وهي تظهر استمرار أساليب السلاجقة بعد انهيار دولتهم بالأناضول .

نماذج من البلاطات الخزفية السلجوقية

أن أهم البلاطات الخزفية السلجوقية التي وصلت إلينا كانت تلك المستخدمة في بعض القصور ، وأهمها بطبيعة الحال تلك المجموعة الرائعة التي كانت تُزيّن جدران قصر قوباد آباد الشهير الذي شيّده السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد الأول(١٠) سنة ١٢٣٦م على شاطئ بحيرة بيشهر بالقرب

---

(١٠) هو السلطان السلجوقي علاء الدين كيقباد الأول ابن غياث الدين كيخسرو ابن قليج آرسلان، وهو السلطان العاشر في دولة سلاجقة الأناضول (الروم) ، وقد حكم الدولة لفترة طويلة بلغت ١٨ سنة (١٢٢٠ـ ١٢٣٧م) ، وقد وصلت الدولة في عهده إلى قمة ازدهارها وقوتها، وقد تميّزت الدولة في عهده بالهدوء والاستقرار ، شارك بنفسه في بعض الحملات العسكرية، وكان هدفه الأساسي تأمين حدود ووجود الدولة في الأناضول ، وعمل على تقوية الجانب الاقتصادي والتجاري في الدولة ولذلك انشأ بعض الخانات ، أيضا أنشأ بعض القلاع، ومن أهم منشآته القصور حيث قام بتشييد مجموعة من القصور كان أهمها مجموعة قصور قوباد أباد في منطقة كيقبادية بالقرب من ولاية قيسريه ، وكذلك قصر قوباد أباد المطل على بحيرة بيشهر على الشاطيء الغربي منها عند حافة جبل آنا ماص ، وتذكر المصادر أن السلطان علاء الدين أهتم بنفسه بتخطيط وعمليات الإنشاء في هذا القصر ، وأسند انشائه إلي أشهر معمار في عصره وهو المعمار سعد الدين كوبك ، وكان يحيط بالقصر سور غير مرتفع وكان يوجد بداخله مرسي صغير لقدوم قارب السلطان ، وكان يحتوي القصر على كثير من الملاحق مثل المسجد والحمام والفرن والمطبخ ومخازن السلاح والطعام والإسطبلات وأماكن لإقامة جنود الحراسة وانشأ السلطان علاء الدين وكذلك مجموعة من الأكشاك الصغيرة في ولايات الآنيه وآلارا وقد استخدم الخزف على نطاق واسع في تزيين كل هذه الأعمال المعمارية .

لمزيد من المعلومات عن هذا السلطان وأعماله المعمارية والسياسية أنظر :

- Emine Uyumaz : Sultan I. Alâeddin keykubad Devri, Ankara 2002

من قونيه ، وقد أخرجت الحفائر التي أجريت في موقـع وأطـلال القصـر مجموعة من البلاطات الخزفية ، وأغلبها محفوظ حاليا بمتحف التحف الخزفية (مدرسة قره طاي) في قونيه ، وتُظهر هذه المجموعة من البلاطات الخزفيـة مدى الثراء والفخامة التي كان عليها فن الخزف السلجوقي في تلك الفتـرة ، وقد كسيت جدران قصر قوباد آباد ببلاطات خزفية لها شكل نجمي من ثمانية أضلاع أو رؤوس بالتناوب مع بلاطات لها شكل صليبي ، وقوام الزخـارف في البلاطات النجمية أشكال آدمية وحيوانية ، وقد أثبتت الحفائر والدراسـات حول هذا القصر أن التكسيات الخزفية كانت ترتفـع لمسـافة ٢,٧٠ متـر ، وكانت البلاطات نجمية الشكل توضع بالتناوب مع البلاطات صليبية الشكل ، وكان هناك بلاطات مستطيلة الشكل تبدأ من أسـفل التكسـيات الخزفيـة أي بلاطات الإطار أو الوزرات السفلية وكانت مستطيلة ولونها فيروزي وقـوام الزخرفة في بلاطات الوزرة السفلية عناصر نباتية من طراز الرومي ومراوح نخيلية باللون الأسود وذلك أسفل الطلاء وهو باللون الفيروزي ويعلـو ذلـك البلاطات نجمية الشكل ، وبها زخارف تحت الطلاء عبارة عن أشكال آدميـة وحيوانية وطيور منفذة بألوان متنوعة مثـل اللـون الفيـروزي والأخضـر والبنفسجي والأزرق والأسود المائل إلي الاخضـرار ، وتمثـل الزخـارف الآدمية مجموعة مختلفة من الجلسات والأوضاع مثل أمير أو إنسان جـالس يمسك بيده سمكة وحوله فروع نباتية تشبه الرُمان ، وهناك أشـكال لطـائر النسر ذو الرأسين ، ورسوم لطائر الطاووس وزسوم الأسماك والنمور والدببة والكلاب والحمير والماعز وبعض الحيوانات الخرافية ، كل ذلك منفذ بشـكل متقن يغلب عليه الحيوية ، وهناك بعـض المنـاظر لحيوانـات متصـارعة

ومفترسة[١١] ، أيضا احتوت بعض بلاطات قصر قوباد آباد على بعض الكتابات بخط النسخ مثل كلمات " السلطاني " و " سراي جيهان " و " المعظم " وهناك بعض كتابات فارسية داخل أشرطة ضيقة في بعض البلاطات ، ومن أجمل الأمثلة لهذه البلاطات بلاطة بها منظر عبارة عن نسر ذو رأسين وكتب في صدره عبارة أو كلمة " السلطاني " وربما كان هذا يرمز إلي السلطان السلجوقي ، أما المناظر التي تحتوي على أشكال حيوانات خرافية وأبو الهول (سفنكس) فربما كانت متأثرة بفنون آسيا الوسطي ، وبالإضافة إلي البلاطات الخزفية في قصر قوباد آباد كان هناك فسيفساء خزفية من قطع خزفية صغيرة باللون الفيروزي[١٢] (لوحات ٣ ـ ٦) .

ومن أهم العمائر التي شُيِّدت خلال عصر تلك الأمارات وتشهد استمرار الأساليب الفنية السلجوقية المتطورة جامع اشرُف أوغلو سليمان في بيشهر Beyşehir (١٢٩٩م) ، وقد كُسيَ عقد المدخل الداخلي كله بقطع الفسيفساء الجميلة ، كذلك محراب الجامع وباطن القبة التي تعلو منطقة المحراب ، كل ذلك كُسيَ بقطع الفسيفساء الدقيقة وفق الطراز السلجوقي ، أيضا باطن القبة التي تُغطي ضريح (كُمبد) المنشيء كسيت بقطع الفسيفساء ، وتعتبر هذه الزخارف الخزفية في جامع أشرف أوغلو في بيشهر من أهم وأنجح النماذج التي نفذت بعد عصر السلاجقة .

هذا ويعتبر عصر الأمارات التركمانية (القرن ١٤م) بالأناضول بمثابة عصر أو مرحلة انتقال تصل بين العصر السلجوقي والعصر العثماني خاصة

---

(١١) - Şerare Yetkin, OP. Cit, P. 117

(١٢) - Ibid, P. 119

في مجال صناعة الخزف ، وعلى الرغم من أن عصر الإمارات لم يشهد تشييد عمائر كثيرة وإنتاج تحف متنوعة مثلما كان الحال في العصر السلجوقي إلا أنه قام بعملية ربط بين الفنيين السلجوقي والعثماني ، وقام بدور هام وكان بمثابة جسر لفن الخزف العثماني فيما بعد ، ويعتبر العصر السلجوقي بمثابة فترة انتقال بين تقنية وأسلوب الفسيفساء الخزفية وبين أسلوب الخزف المزجج (المطلي) العثماني .

واستمرت هذه الأساليب حتى العصر العثماني لاسيما في الفترة أو العصر العثماني المبكر ، ولكن حدث تطور وثراء في الألوان المستخدمة والعناصر الزخرفية ، وبعبارة أخرى حافظت الفسيفساء الخزفية على مكانتها في العصر العثماني المبكر ، ولكن أضيف إليها ألوان لم تكن موجودة من قبل مثل الأصفر والأخضر والأبيض ، وقد أضافت هذه الألوان رونقا خاصا لفن الخزف والفسيفساء الخزفية العثمانية في الفترة المبكرة ، وقد أضيف عنصرا جديدا لمملكة الزخارف النباتية التقليدية من تكوينات الهاطاى[١٣] وزخارف الرومي الكلاسيكية والمراوح النخيلية ، ونفذت تلك العناصر النباتية بشكل أقرب إلي الطبيعة وقد أكسب هذا الشكل مظهرا جديدا للزخارف النباتية .

الخزف العثماني المبكر

أهم ما يُميّز الخزف العثماني عن السلجوقي هو ثراء الألوان وتنوعها في الخزف العثماني حيث استخدم الخزّاف العثماني ألوان كثيرة أشرنا إليها منذ قليل وهي الأصفر والأخضر وكان يحصل عليها من حجر الأنتمون ، والأبيض من أوكسيد القصدير ، والبنفسجي من أوكسيد المنجنيز ، والأسود

---

(١٣) انظر صفحة رقم (٣٠) حاشية (٧٢) من هذا الكتاب .

من الكروم ، واللازوردي من الكوبالت ، وكانت طَفلة أو عجينة الخزّاف العثماني ذات لون أحمر ، وكان هناك طبقة الطلاء أو التزجيج التي تنوعت ألوانها ، كل هذه الخصائص ميّزت الخزف العثماني عن الخزف السلجوقي ، أيضا شهدت الفسيفساء الخزفية في العصر العثماني المبكر تطور وتنوع في الألوان المستخدمة وكذلك الزخارف ، ومن أهم الأمثلة للفسيفساء الخزفية العثمانية في العصر المبكر تلك المستخدمة في الجامع والتربة الخضراء في بورصة (١٤٢٤م) ، وتُظهر الفسيفساء الخزفية وكذلك البلاطات الخزفية المستخدمة في الجامع والتربة الخضراء مدي التطور الذي لحق بصناعة الخزف التركي خلال تلك المرحلة ، وهو تطور لم يصل إليه من قبل سواء في تنفيذ الفسيفساء الخزفية أو البلاطات الخزفية المنفذة بأسلوب الطلاء الملون[١٤]، وتعتبر الفسيفساء الخزفية في الجامع الأخضر والتربة الخضراء أهم فسيفساء وأجملها في فن الخزف العثماني ، وهي عبارة عن زخارف نباتية وزهور منفذة بقطع الفسيفساء الدقيقة وألوانها متنوعة كالأخضر والأصفر والفيروزي والأبيض ودرجات من الأخضر ، ويحتوي الجامع الأخضر وكذلك التربة الخضراء على محراب في كل منهما يعتبران من أجمل المحاريب العثمانية المبكرة ويبدو فيهما استمرار للأساليب السلجوقية مع إرهاصات لأسلوب جديد في رسم العناصر النباتية ، واستخدام ألوان لم تستخدم من قبل ، أيضا تحتوي التربة الخضراء على تركيبة خزفية تخص المنشيء وهو السلطان محمد شلبي وهي غنية جدا بزخارفها النباتية والكتابات وكذلك الألوان [١٥] (لوحات ١١١ ــ ١١٧) .

---

(١٤) - Yetkin : OP. Cit, P. 202

(١٥) أنظر صفحة رقم (١٢٦) من هذا الكتاب .

ومن الأمثلة العثمانية المبكرة الجامع الأخضر في مدينة إزنيك ويعود تاريخه إلي سنة ١٣٧٨م ، أي يسبق بناء الجامع والتربة الخضراء في بورصه ، وقد أخذ الجامع الأخضر في إزنيك اسمه من التكسيات الخزفية التي تكسو مئذنة الجامع والتي يظهر بها بشكل واضح استمرار الأساليب الفنية السلجوقية سواء من حيث الأسلوب الصناعي أو الزخرفي وتنوع في الألوان مثل اللون الفيروزي والأزرق والأخضر بدرجاته .

وقد استخدم الآجر المزجج مع الحجر في بعض الأعمال المعمارية العثمانية المبكرة ، ومن أمثلة ذلك القطع الخزفية المُشكّلة على هيئة مراوح نخيلية باللون الفيروزي وهي ملبسة في الحجر على جوانب الشبابيك من الخارج في الجامع الأخضر في بورصة ، واستخدمت نفس الطريقة في أعتاب شبابيك المدرسة الملحقة بالجامع الأخضر حيث قام المعمار أو الفنان بتلبيس قطع خزفية على هيئة أشكال هندسية في أعتاب الشبابيك الحجرية بالمدرسة السابق ذكرها ، ومن الأمثلة الأخيرة لهذه الظاهرة – أي استخدام قطع الخزف والآجر المزجج مع الحجر – الجدران الخارجية لضريح محمود باشا في إستانبول (١٤٧٤م) حيث تم تلبيس قطع خزفية على هيئة أشكال هندسية ونجوم في الجدران الخارجية للضريح [١٦] (لوحات ١٦-١٧) .

كوشك الصيني Çinili Köşk

تُمثِّل الفسيفساء الخزفية المستخدمة في هذا الكوشك أو القصير آخر مراحل تطور الفسيفساء الخزفية في الفن العثماني وهي المثال الأخير، وقد قام السلطان محمد الفاتح ببناء هذا الكوشك سنة ١٤٧٢ م في إستانبول وهو

---

(١٦) لمزيد من المعلومات حول هذا الضريح انظر صفحة رقم (٢٥٩) من هذا الكتاب .

يقع بالقرب من قصر طوب قابى سراي ، ويذكرنا إيوان المدخل الخارجي لهذا الكوشك بإيوان مدرسة صرجالي في قونيه ، وقد زخرف الكوشك بزخارف نباتية قريبة من الطبيعية ، وهي عبارة عن زهور وأغصان الرومي الملتفة وهي منفذة بألوان الأصفر والأخضر والأبيض ، وهذا يختلف عن الفسيفساء السلجوقية وفي نفس الوقت لا تزال هذه الزخارف الخزفية واقعة تحت تأثير خزف بورصة ، وقد سبق أن ذكرنا مرارا أن من أهم مميِّزات الخزف العثماني تلك الألوان الجديدة وتنوعها وازدياد عددها عن تلك المستخدمة زمن السلاجقة ، وكذلك اقتراب العناصر النباتية من الطبيعة ، أيضا يُعتبر اللون الأحمر من أهم مميزات الخزف العثماني منذ الفترة المبكرة في بورصة(١٧) .

وأخيرا كان أسلوب الخزف ذي الطلاء المُزَجّج في البلاطات الخزفية من أهم إضافات الفنان والخزّاف العثماني لفن الخزف التركي ، ويبدو أن هذا الأسلوب قد انتقل من الفسيفساء الخزفية إلي البلاطات ، وقد مكّنَ ذلك الفنان من استخدام البلاطات الخزفية على نطاق واسع في تكسية مسطحات كبيرة من الجدران في العمائر العثمانية ، وقد نجح الفنان العثماني في الوصول إلى الثراء الزخرفي والتقنية في الأساليب في القطعة الخزفية أو البلاطة الخزفية الواحدة بعد أن كان هذا الأمر من قبل بواسطة الفسيفساء عن طريق قطع دقيقة من خزف الفسيفساء بأعداد كثيرة لعمل التكوينات المطلوبة، ويعتبر هذا الأمر تطورا كبيرا في صناعة الخزف ، وتعتبر الزخارف الخزفية المستخدمة في الجامع الأخضر والتربة الخضراء في بورصة التي

---

(١٧) - Şerare Yetkin, OP. Cit, P. 213

أشرنا إليها من قبل أول الأمثلة العثمانية التي استخدمت الفسيفساء الخزفية وأسلوب الخزف ذو الطلاء أو ذو الزخارف تحت الطلاء .

الخزف خلال العصر العثماني الكلاسيكي

لقد أنتج الخزف العثماني الذي حقق شهرة عالمية وانتشر في الدولة العثمانية وأقاليمها خلال القرن السادس عشر وتحديدا في منتصف القرن ١٦م وحتى نهاية القرن ١٧م وهو الخزف الذي أنتج في مدينة ازنيك Iznik وقد تميز باحتوائه على اللون الأحمر الطماطمي تحت الطلاء . ويظهر التطور الكبير في زخارف وألوان هذا الخزف حيث كانت مراحل التطور تسير بالتوازي حيث الألوان الراقية والتصميمات والزخارف . وكانت مدينة إزنيك هي مركز صناعة الخزف الوحيد خلال هذا العصر (القرن ١٦م) ، أما مدينة كوتاهيه Kütahya فكانت تأتي في المركز الثاني بعد إزنيك ، وتشير الأبحاث الحديثة إلى وجود صناعة للخزف متطورة كانت موجودة في ورش ومعامل الخزف الملحق بالقصور السلطانية في منطقة ديار بكر وإستانبول وقد أنتجت قطع خزفية ذات جودة عالية .

وبدءا من منتصف القرن السادس عشر أخذ يظهر اللون المُميّز لخزف إزنيك مع زخارفه وهو اللون الأحمر السابق الإشارة إليه وتميَّز بجودة عالية، وبعبارة أخرى أصبح إنتاج تلك الفترة يُمثِّل مجموعة خزفية تميزت بألوانها وزخارفها وجودة صناعتها وكانت الألوان في هذه المجموعة هي الأبيض في الأرضية ونفذت الزخارف بالألوان الأزرق واللازوردي والأخضر الزيتوني (الغامق) ، وفي كثير من الأمثلة استخدم اللون اللازوردي بدل اللون الأبيض في الأرضيات . ونظراً لوجود قطع وبلاطات خزفية تشبه هذه الأنواع الخزفية في دمشق أطلق عليها في بعض المصادر القديمة " إنتاج دمشق " وقد

اتضح بعد عمل حفائر كثيرة في إزنيك ودراسة ما أخرجته من قطع خزفية أن تلك المجموعات التي أطلق عليها " إنتاج دمشق " من صناعة إزنيك وليس دمشق ، ومن المحتمل أنها صُنعت في إزنيك أو أنها صُنعت بعد ذلك بفترة بواسطة صانع آخر ينتمي إلى نفس المدرسة الفنية في دمشق .

وفي سنه ١٥١٦م دخلت سوريا في حوزة الدولة العثمانية وأصبحت جزءا منها ومن ثم أصبحت العمائر العثمانية في سوريا تحتاج في زخارفها إلى الخزف العثماني . ولتلبية احتياج العمائر السورية العثمانية من المحتمل أن يكون هناك بعض صناع الخزف من الأسطوات قد وفدوا من إزنيك إلى دمشق وهنا بدأوا في صناعة ما يحتاجون إليه وفق الأسلوب الفني الذي كان متبعا في إزنيك ومن هنا ظهرت التسمية الخاطئة في بعض المصادر القديمة من أن تلك المجموعة الخزفية من صناعة دمشق أو " إنتاج دمشق " . وتتميز هذه المجموعة الخزفية التي تنسب إلى دمشق أنها تحتوي على العناصر الزخرفية التقليدية التي يحتويها خزف إزنيك لاسيما الأوراق النباتية والزهور القريبة من الطبيعة ، وكان أهم ما يُمَيِّز خزف هذه الفترة (خلال القرن ١٦م) هو اللون الأحمر الطماطمي المُميز للزخارف النباتية على وجه الخصوص والذي شاع في كل المنتجات الخزفية ، وكانت المنتجات الخزفية وكذلك البلاطات الخزفية خلال القرن السادس عشر خاصة في النصف الثاني من هذا القرن وحتى نهايات القرن السابع عشر تُصنع في مدينة إزنيك ، أما مدينة كوتاهيه فكانت في المرتبة الثانية كمركز لإنتاج الخزف مساعد لإزنيك ، وقد أنتجت مصانع إزنيك أهم وأجمل القطع الخزفية من أواني وتحف خزفية وكذلك بلاطات خزفية خلال تلك الفترة ووصل عدد الألوان المستخدمة إلى سبعة ألوان أحيانا ، وكان اللون الأحمر الطماطمي ينفذ بشكل بارز قليلا تحت

الطلاء ، وهذا اللون (الأحمر الطماطمي) الذي أطلق على القطع الخزفية أو الذي عرفت به القطع الخزفية في تلك المرحلة أخذ خلال القرن السابع عشر في الذبول رويدا رويدا حتى اختفى نهائيا في نهاية القرن السابع عشر . أما الألوان التي استخدمت بجوار اللون الأحمر الطماطمي فكانت الأبيض والأزرق والفيروزي والمور المائل إلى الأخضر والأسود ، وكانت المنتجات الخزفية تستخدم ألوان براقة تحت طبقة ذات جودة عالية وشفافة من الطلاء الشفاف النقي ، وقد استخدمت نفس الألوان في التحف والقطع الخزفية التي تعود إلى نفس الفترة . أما عن الزخارف الأكثر شيوعا والمحببة عند العثمانيين فكانت التشكيلات الزخرفية النباتية الطبيعية وأحيانا بعض العناصر الزخرفية المستمدة من الزخرفة الصينية ، وكانت التشكيلات النباتية العثمانية تتألف من زهرة اللاله Lale المنفذة بشكل قريب من الطبيعة ، وزهور القرنفل والورد والبنفسج وزهور الرمان وشقائق النعمان وأشجار السرو والتفاح وأوراق العنب وزهريات وباقات الأزهار ، والأوراق النباتية ، والزخارف النباتية الأرابيسك ، والأوراق المسننة ، وأيضا الكتابات المنفذة بخط الثلث بحجم كبير – لاسيما في الجوامع والأضرحة – وقد استمر تأثير الشرق الأقصى وتحديدا الصين في بعض الزخارف مثل السحب الصينية والأقمار والشقائق. أيضا احتوت بعض القطع الخزفية العثمانية على زخارف لبعض الطيور مثل الطاووس والعصافير وبعض الحيوانات مثل الأسود والغزلان أو الأسود مع الثيران أو الأرانب التي تفر أمام الغزلان أو الحيوانات المفترسة ، وحيوانات الصيد ، وهناك رسوم لأسماك .

أما أشكال التحف الخزفية العثمانية فكانت متنوعة مثل الأطباق والكئوس والأباريق والمشكاوات والمسارج والزهريات والأكواب والشماعد . أما

البلاطات الخزفية ، والتي كانت تحتوى على اللون الأحمر الطماطمي فكانت مربعة الشكل (٢٤ × ٢٤ سم) ، وكانت الوزرات المستخدمة كإطارات جانبية مستطيلة (٢٠×١٤ سم) ، أو (٢٥+ ٨,٥ سم) .

وقد استخدم الخزف (البلاطات الخزفية) في العصر العثماني على نطاق واسع في مختلف أنواع العمائر مثل الجوامع والمساجد والأضرحة وتراكيب الأضرحة والمدارس ودور المرق والطعام والمكتبات والمنازل الخاصة والقصور والأكشاك والحمامات والأسبلة والتشمر (صنابير المياه ذات الواجهات) بل أن الخزف استخدم أيضا في بعض الكنائس في تلك الفترة . ومن أهم الأمثلة لروائع الخزف العثماني تلك التشكيلات والتجميعات المستخدمة في قسم الحريم بقصر طوب قابي سراي في إستانبول ، وكذلك الأكشاك الموجودة بحدائق نفس القصر حيث استخدام في زخارف هذه الأماكن وكسوة جدرانها بلاطات خزفية جيدة الصنع بها زخارف غنية وألوان متنوعة وجميلة تعبر عن مدى ما وصلت إليه صناعة الخزف العثماني في تلك الفترة . أيضا استخدم الخزف أو البلاطات الخزفية في تزيين المحاريب بالجوامع وكذلك الأعتاب الداخلية بشبابيك صحون الجوامع وكذلك جدران الممرات أو الدهاليز الداخلية بالمباني المختلفة والحمامات والدواليب ، كل هذه الأماكن زخرفت ببلاطات خزفية عبارة عن تشكيلات نباتية وبعضها احتوى على كتابات بخط الثلث الذي كان شائعا في تلك الفترة ، وكانت البلاطات الخزفية تكسو الجدران من الأرض حتى السقف .

ومن الأمثلة والعمائر التي زخرفت ببلاطات خزفية أنتجت في إزنيك وكوتاهيه خلال القرن السادس عشر والسابع عشر : الجامع الكبير في آضنه

(١٥٥٢م) وجامع المراديه في مغنسيا (١٥٨٥م) ، وجامع السليمانيه في استانبول (١٥٥٠ – ١٥٥٧م) وجامع رستم باشا الصدر الأعظم في إستانبول (١٥٦١م) وجامع صوقلو محمد باشا في إستانبول (١٥٧١م) ، وجامع قيلج على باشا في إستانبول (١٥٨٥م) وجامع السلطان أحمد في إستانبول (١٦٠٩ – ١٦١٧ م) وجامع السلطان سليم الثاني (السليميه) في أدرنه (١٥٧١ – ١٥٧٤ م) ، وضريح السلطان سليمان القانوني (١٥٦٦م) وضريح زوجته خُرَّم سلطان (١٥٥٨ م) في إستانبول ، وقد زخرفت الأمثلة السابقة بأروع وأجمل التجميعات والتشكيلات الخزفية التي أنتجت في تلك الفترة .

وسوف نتحدث بشيء من التفصيل عن بعض هذه العمائر وزخارفها الخزفية .

جامع السليمانية في استانبول

شُيّد هذا الجامع السلطان العثماني الشهير سليمان القانوني ضمن مُجمّع معماري ضخم أشتمل على مدارس ومستشفي ودار ضيافة ودار للمرق والطعام وضريح للسلطان وآخر لزوجته ، وكان الجامع أهم هذه الوحدات المعمارية وهو من أعمال المعمار سنان ، وقد شُيّد بين سنوات ١٥٥٠ – ١٥٥٧ م [١٨].

وقد استخدمت البلاطات الخزفية في زخرفة أجزاء كثيرة من هذا الجامع وكذلك ضريح السلطان سليمان من الداخل ، وتكسو البلاطات الخزفية أعتاب شبابيك الرواق الذي يتقدم مدخل الدخول الموصل بين الصحن وبيت الصلاة،

---

(١٨) - Oktay Aslanapa : Mimar Sinanin Hayatı ve Eserleri, Ankara 1988, pp. 28 - 40

وهي بلاطات خزفية بها كتابات قرآنية وضعت داخل إطارات مستطيلة احتوت على زخارف نباتية من طراز الرومي ، أما البلاطات داخل جامع السليمانية فقد استخدمت حول المحراب الرخامي الفخم حيث أحيط المحراب من الخارج بإطار من البلاطات الخزفية ، وبه زخارف منفذة باللون الأبيض والأحمر على أرضية باللون الفيروزي ، والزخارف قوامها عناصر نباتية والسحب الصينية ، ويوجد على يمين ويسار المحراب في القسم العلوي تشكيل كتابي بخط الثلث الكبير على هيئة دائرة كبيرة أو ميدالية ، ونلاحظ أن حروف الكلمات امتدت إلي مركز الميدالية لتشكل زخرفة هندسية ، وحول الدائرة الكبيرة توجد زخارف نباتية من طراز الهاطاي ورسوم لأغصان ملتفة ووردات وذلك باللون الأزرق واللازوردي والأحمر على أرضية باللون الأبيض ، والكتابات في هذه الدوائر الكبيرة عبارة عن سورة الفاتحة وهي منفذة بخط الثلث ، والألوان الشائعة في هذه الكتابات اللون الأبيض في الحروف على أرضية من اللون الأزرق ، وتذكر بعض الدراسات أن السلطان أصدر فرامانا إلي مصانع إزنيك سنة ١٥٥٢ م لصنع هذه البلاطات ، وهي أولى البلاطات التي أنتجت في إزنيك في بداية النصف الثاني من القرن ١٦م وتحمل خصائص ومُميّزات بلاطات إزنيك الخزفية والتي نفذت زخارفها بأسلوب تحت الطلاء وتحتوي على اللون الأحمر القاني بشكل بارز[١٩].
وهناك زخارف خزفية أخرى بجانب النوافذ العلوية القريبة من نهاية الدوائر الكتابية الكبيرة وبها زخارف نباتية من زهور طبيعية مثل زهرة اللاله

---

(١٩) - Şerare Yetkin : " Mimar Sinanin Eselerinde Çini Süsleme Düzeni" Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, 1, I st. 1988, P. 481

والأشجار وهي منفذة بأسلوب ينبئ عن ظهور أسلوب جديد فــي الزخــارف النباتية الخزفية [٢٠] (لوحات ٢٤-٢٧) .

جامع رستم باشا في أمنيونو – إستانبول

يُعدْ هذا الجامع من أعمال معمار سنان الهامة في إستانبول ، وقد شــيّده الصدر الأعظم رستم باشا صهر السلطان سليمان القانوني ، وقد انتهي البناء في هذا الجامع سنة ١٥٦١ م ، وقد كُسيت غالبية الجدران والأجزاء الداخلية بالجامع بالبلاطات الخزفية حتى الدعائم الحاملة للقبة والعقود ومناطق الانتقال والمحراب وأعتاب الشبابيك ، كل ذلك كسي ببلاطات خزفية وهذا الأمــر لا نشاهده بهذه الصورة سوي في جامع رستم باشا الكائن بحي امنيونــو مُطــلا على الخليج الذهبي ، وتحتوي هذه البلاطات الخزفية على عناصــر نباتيــة كثيرة ولكن أهمها وأكثرها هنا زهرة اللاله التي نشاهد لها نحــو ٤١ شــكل منفذة به ، وتعتبر هذه البلاطات من أجمل إنتاج مدينة إزنيــك ، ولا تُــزيِّن البلاطات الخزفية جامع رستم باشا من الداخل فقط بل تبدأ تلك الزخارف من الخارج حيث يوجد هناك رواق أمامي يتقدمه ظله محمولــة علــى أعمــدة ، وهناك تكوينات خزفية دائرية موجودة بين كوشات العقود الحاملــة للــرواق الأمامي كتب داخل كل تشكيل دائري ألفاظ الجلالة (الله) وأســماء محمــد (ص) وأبو بكر وعمر وعثمان وعلى والحسن والحسين ، أيضا نجد أن جدار الرواق الأمامي احتوي على زخارف خزفية تعلو أعتاب الشبابيك المطلة على الرواق بالإضافة إلي المحاريب الخزفية الخارجية بــين الشــبابيك ، وكــأن المعمار سنان يمهد الداخل ويلفت نظره إلي الكم الهائل والمُميَّــز للبلاطــات

---

(٢٠) - Şerare Yetkin :Op. Cit, P. 481

الخزفية بهذا الجامع ، واحتوت الزخارف الخزفية في المحاريـب الخزفيـة الخارجية على زخارف نباتية مثل زهور الربيع والأشجار المزدوجة وعناقيد العنب والرمان ، كل ذلك منفذ بشكل طبيعي باللون الأبيض على أرضية من اللون اللازوردي ، أيضا هناك عناصر نباتية أخـرى مثـل زهـور اللالـه والسنبل والسحب الصينية ، ويحيط بالتشكيلات إطارات بها زخارف خزفيـة أيضا ، وهذه البلاطات وزخارفها وألوانها البراقة الشفافة تُعبِّر عـن تفـوق مدينة إزينك في صناعة الخزف في تلك المرحلة ، حيث أن الألـوان كلهـا براقة والزخارف منفذة تحت طلاء جيد شفاف ، ويقال أن المنشيء رستم باشا هو الذي رغب في زخرفة جامعه بهذا الأسلوب من الزخرفة الخزفية الكبيرة حتى أنه خشي أن لا تستطيع مصانع إزنيك تلبية احتياجـات جامعـه مـن البلاطات الخزفية فأمر بتأسيس مصنع للخزف في مدينة كوتاهيه للمعاونة في هذا الأمر ، ولهذا السبب هناك بعض الاختلافات في الأساليب الفنية للبلاطات المستخدمة في هذا الأثر الرائع ، وبمعني آخر أن الجامع وان كـان معظـم بلاطاته الخزفية من إزنيك إلا أن المعمار استخدم بعـض بلاطـات مدينـة كوتاهيه[٢١] (لوحة ٢٨ ــ ٣٥) .

جامع صُوقلّو محمد باشا

يقع هذا الجامع في حي قاديرجه بإستانبول ، وقد شيّده الوزير صُـوقلّو محمد باشا صهر السلطان سليم الثاني ، وذلك تخليدا لاسم زوجته أسـمهان ابنة السلطان سليم الثاني ، وشُيِّد الجامع سنة ١٥٧١م[٢٢] ، وهو من الأعمـال

---

(٢١) - Şerare Yetkin , OP. Cit, P. 483

(٢٢) - Oktay Aslanapa , OP. Cit, P. 125

المعمارية المُميَّزة لمعمار سنان ، ويتميز هذا الجامع بزخارفه الخزفية الكثيرة والغنية ، بالإضافة إلي أعمال الخشب داخل الجامع مثل الباب وضلف الشبابيك وكرسي المقرئ ، كل ذلك نُفِّذ بشكل متقن ويشكّل تناغم مع الكم الكبير من الزخارف الخزفية بالجامع ، وتوجد هذه التكسيات والزخارف الخزفية في الجدران حول محراب الجامع الرخامي حيث كسيت هذه الجدران من الأرض حتى ارتفاع القبة ببلاطات خزفية ، وكذلك قمة المنبر الرخامي المدببة كسيت هي الأخرى بالبلاطات خزفية ، وكذلك أعتاب الشبابيك المستطيلة في المستوي السفلي ، كل هذه الأجزاء كسيت ببلاطات خزفية جميلة ، وقوام هذه الزخارف تكوينات (بانوهات) حول المحراب بها زخارف نباتية يعلوها أشرطة كتابية ، ويعلوها كتابات بخط الثلث وضعت داخل دائرة كبيرة على يمين ويسار عقد حنية المحراب وهي تذكرنا بتلك التي شاهدنا من قبل في جامع السليمانية ، والكتابات بهذه الدوائر عبارة عن آيات من القرآن الكريم مثل سورة الإخلاص ، والكتابات أو الحروف منفذه باللون الأبيض على أرضية زرقاء ، ويحيط بالكتابات زخارف نباتية ، ومن العناصر النباتية التي استخدمت في التشكيلات الزخرفية حول المحراب زهور شقائق النعمان على أرضية من الأغصان الرقيقة والورود والسحب الصينية ، وهناك في المستوي العلوي فوق المحراب زخارف نباتية اشتملت على الأغصان الملتفة والورود وزهرة اللاله والقرنفل والسنبل ، والألوان الشائعة أو الحاكمة هنا الأبيض في الكتابات وبعض العناصر النباتية والأزرق في الأرضيات وقليل من الأحمر والأخضر .

وفي الحقيقة فإن الزائر إلي جامع صوقلّو محمد باشا ومن قبله جامع رستم باشا يشعر وكأنه داخل متحف لأعمال الخزف نظراً لكم البلاطات

الخزفية الكبير المستخدم في زخرفة جدران هذين الجامعين ، وهي بلاطات تُعبِّر بصدق عن تطور صناعة الخزف العثماني خلال النصف الثاني من القرن ١٦م والتي وصلت إلي القمة خلال تلك الفترة (لوحات ٣٦-٣٨) .

وبعد هذه المرحلة المتقدمة في صناعة الخزف العثماني نجد أن مستوى الصناعة لاسيما في الخزف المرسوم تحت الطلاء بدأت في التدهور في النصف الثاني من القرن ١٧م ، وفي أواخر القرن ١٧م نجد أن اللون الأحمر الطماطمي أصابه الذبول وأصبح يميل إلى اللون البني الفاتح بل أن بعض الألوان تداخلت مع بعضها خاصة ألوان الإطارات التي كانت تحدد التكوينات الزخرفية . وهناك بعض الجوامع والمساجد العثمانية أُستخدمت بها الزخارف الخزفية والبلاطات الخزفية كعنصر وحيد للزخرفة والديكور ، وبوجه عام فقد كانت البلاطات أو الزخرفة تغطي الجدران حتى بدايات النوافذ أو نهاياتها ، وكانت البلاطات الخزفية تحتوى على زخارف متنوعة ذات ألوان متعددة وتشكل هذه الزخارف تجميعات أو تكوينات زخرفية وكان يحيط بهذه التجمعات الخزفية الزخرفية إطارات ضيقة ذات زخارف وألوان مختلفة عن التشكيل الزخرفي الأساسي.

وكانت أعتاب الشبابيك تمثل مجالا للزخرفة الخزفية حيث كانت واجهاتها تكسى ببلاطات الخزف وأحيانا كان يغطي بواطن أعتاب الشبابيك بلاطات خزفية ، وكان قوام الزخرفة في هذه المناطق (واجهات أعتاب الشبابيك) في الغالب كتابات بخط الثلث بحجم كبير تنفذ بالألوان الأبيض فوق أرضية ذات لون لازوردي ، وكان هناك أيضا تجمعات خزفية في الجدران نفسها تحتوي على كتابات بخط الثلث الذي كان شائعا في تلك الفترة .

أيضا كانت تستخدم البلاطات الخزفية في زخرفة جوانب أو أكتاف العقود وكوشاتها، وأحيانا كانت تستخدم في بعض مناطق انتقال القباب التي كانت في الغالب عبارة عن مثلثات كروية في القباب العثمانية ، أيضا استخدمت البلاطات الخزفية حول فتحات المداخل والشبابيك وبواطن أعتاب الأبواب والشبابيك ، وفي حنايا المحاريب وحولها .

وكما سبقت الإشارة كانت الألوان المستخدمة في زخارف تلك التجميعات الخزفية التي تنفذ في الجوامع والمساجد غنية وتصل أحيانا إلى سبعة ألوان ، بالإضافة إلى الكتابات المنفذة بخط الثلث وغالبا ما كانت تنفذ باللون الأبيض فوق أرضية ذات لون لازوردي . ومن خلال الحفائر التي أجريت في مدينة إزنيك وما كشفت عنه من أفران للخزف وقطع خزفية كثيرة وقطع من الفخار المطلي أيضا اتضح لنا أن هذه الأعمال الخزفية التي أُشير إليها آنفا في الجوامع والمساجد العثمانية كانت من إنتاج مدينة إزنيك ، وقد وصل إلينا كثير من الأوامر (الفرامانات) التي كانت توجه من القصر السلطاني إلى مصانع إزنيك تطلب فيها بلاطات وتحف خزفية يحتاج إليها القصر السلطاني، وكانت البلاطات تستخدم في تكسية الجدران في الوحدات المعمارية والحجرات الموجودة بالقصر السلطاني أو تستخدم في العمائر التي يقوم بتشييدها السلطان سواء جوامع أم غير ذلك ، أما التحف الخزفية فكانت تستخدم في المطابخ وعلى موائد الطعام وفي المناسبات العامة والخاصة .

وتشير الأبحاث الحديثة إلى أن مدينة كوتاهيه كانت تساعد إزنيك عن طريق إنتاج بلاطات وتحف خزفية تشبه المنتجات الخزفية التي كانت تنتجها مدينة إزنيك، أيضا أنتجت مدينة ديار بكر منتجات خزفية تشبه خزف إزنيك

لكنها تميزت بكبر الحجم وقد أثبتت الحفائر التي عُثر خلالها على بعض أفران الخزف بجوار ديار بكر أن تلك المدينة كانت تنتج منتجات خزفية تشبه تلك المنتجة في إزنيك ، وقد قل إنتاج مدينة إزنيك وكوتاهيه خلال القرنيين السابع عشر والثامن عشر ، وشرعت مصانع تكفورسراي في إستانبول في إنتاج المنتجات الخزفية خلال تلك المرحلة ، وكانت تنتج بلاطات وتحف خزفية ذات زخارف ورسوم منفذة تحت الطلاء ، وكانت تحتوى هذه البلاطات الخزفية مناظر للكعبة المشرفة ، وكانت هذه البلاطات ذات التصاوير تنتج أحيانا كبيرة الحجم بحيث تحتوى البلاطة الواحدة منظر واحد، وأحيانا كانت البلاطات تنتج بالحجم المعتاد للبلاطات الخزفية وتوضع البلاطات الخزفية بجوار بعضها لتشكل صورة معينة ، وكانت الصور والأشكال الشائعة في مجموعات تكفورسراي عبارة عن مناظر للكعبة المشرفة والمآذن حولها والأروقة والصحن وبمعني آخر كانت الصورة تعبر عن الحرم المكي الشريف ، ويُفهم من خلال الكتابيات التي وُجدت فوق هذه البلاطات أنها صنعت خصيصا لهذه الأماكن التي استخدمت بها أو أنها أنتجت بناء على فرمان أو طلبات خاصة .

الخزف في العصر العثماني المتأخر

تعرضت مصانع وورش صناعة الخزف في إزنيك خلال القرن ١٨ م لتدهور شديد بسبب عوامل اقتصادية ، وأدى هذا الوضع إلى بعض الازدهار في مصانع كوتاهيه ، أيضا أنتجت مصانع إزنيك في تلك المرحلة وكذلك كوتاهيه بلاطات خزفية لا تعدو عن كونها تقليدا رديئا للمنتجات الخزفية السابقة ، فاختفت الألوان الواضحة الحية ليحل محلها ألوان باهتة تداخلت مع

بعضها ، واختفي اللون الأحمر الطماطمي المنفذ تحت الطلاء ليحل محله لون بني فاتح أو باهت واستخدم اللون الأصفر ، أي حلت ألوان جديدة لم تكن موجودة من قبل ، واستمر استخدام بعض الألوان التي كانت مستخدمة ولكن بأسلوب رديء حيث كانت ألوان باهتة مثل اللون الفيروزي والأخضر والأسود و الأزرق الكوبالتي ، وأحيانا كانت تتداخل هذه الألوان مع بعضها في بعض الأماكن في البلاطات أو التحف الخزفية المستخدمة فيها ، كما أن الأرضية لم تعد نقية مثلما كانت الأرضيات في منتجات القرن السادس عشر.

أما العناصر الزخرفية التي استخدمت في تلك المرحلة فكانت السحب الصينية والأقمار وهي ذات تأثير صيني ومعها ميداليات تحتوى على زهور بحجم كبير ، وباقات الزهور المكونة من فازة يخرج منها الزهور والورود ، وأصبحت هذه العناصر الزخرفية هي الشائعة في تلك الفترة ولكن نفذت هذه الزخارف بشكل بعيد عن الحيوية مثلما كان الحال في زخارف منتجات القرن السادس عشر ، ونستطيع أن نشاهد بعض الأمثلة لهذه البلاطات الخزفية ببعض الأقسام بمتحف قصر طوب قابي سراي .

وقد أنتجت كوتاهيه خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر مجموعات خزفية تميزت بالغرابة وبُعدها عن الأشكال والتصميمات السابقة ونعني بذلك مجموعات خزفية أنتجت في كوتاهيه لبعض الكنائس وقد أنتجت على يد بعض الصانع الأرمن ، وهذه المجموعات كما سبق القول تختلف في موضوعات زخارفها وكذلك ألوانها عن الخزف التقليدي العثماني ، وتشكل مجموعة بذاتها . وتحتوى هذه البلاطات الخزفية على كتابات باللغة الأرمينية واليونانية ، واحتوت على مناظر من الإنجيل للسيدة العذراء والسيد المسيح

والحواريين ، وأشكال للصليب والملائكة ومناظر تُعبِّر عن مواقف وأحـداث في التوراة والإنجيل ، وأهم مجموعة خزفية تعود إلى تلك المرحلة التي توجد في كاتدرائية القديس سانت جيمس في القدس وهى كاتدرائية أرمينية .

وعندما انتهي دور إزنيك ولم تعد تنتج المنتجـات الخزفيـة اكتسـبت كوتاهيه أهمية وزاد إنتاجها من الخزف وأنتجت منتجات خزفية تلفت الانتباه بألوانها وزخارفها ، من ذلك مجموعة من التحف الخزفية الرقيقة مثل فناجين القهوة وأطباقها الصغيرة ، وكئوس وأكواب وأباريق ومسـارج وزمزميـات ومشكاوات ومباخر وبيض النعام المستخدمة في الزخارف والزينة والأطباق ، وقد استخدم في القطع الخزفية السابقة عجينة بيضاء شديدة الصلابة وتمـت الزخارف تحت الطلاء .

وفي عهد السلطان أحمد الثالث أراد نوشهرلي داماد إبراهيم باشا أن يُعيد إحياء صناعة الخزف مرة أخرى في استانبول ، وقد أرسل فرامانا إلى إزنيك يأمر فيه إحضار مواد خام واسطوات خزف وتخطيطات لأفران الخزف إلى إستانبول حيث سوف يُشيّد بها مصنع للخزف ، وبالفعل تم تأسـيس مصـنع للخزف في ساحة تكفورسراي في حي أيوب سلطان باستانبول ، وأقدم الأمثلة التي تعود إلى إنتاج تكفور سراي المجموعة الخزفية تلـك المسـتخدمة فـي محراب جامع جزري قاسم باشا في أيوب (١٧٢٤-١٧٢٥)، وقد استمر إنتاج تكفورسراي لفترة قصيرة جدا فقد قتل المُوسس لهذه المصـانع وهـو داما إبراهيم باشا في العصيان الذي قام به باترون خليل ، وأُنزل السلطان أحمـد الثالث من فوق عرش السلطنة العثمانية ، ولم تعد تأتي المـواد الخـام إلـي مصانع تكفورسراي وعند ذلك بطل إنتاج هذه المصانع.

أما عن زخارف وتصميمات خزف تكفورسراي فكانت استمرارا لزخارف وتصميمات خزف إزنيك وكوتاهيه ، ولكن تميز خزف تكفورسراي بأن طبقة الطلاء به تميل إلي الاخضرار و به شوائب أي ليس نظيفا ، وزخارفه عبارة عن زهور منفذة بأسلوب متأثر بأسلوب الباروك الأوربي ، والورود كبيرة الحجم، وزهور اللاله الرقيقة ، بالإضافة إلي تصاوير ومناظر للكعبة المشرفة نفذت بأسلوب التصاوير (فن التصوير الإسلامي) ويظهر بها البعد الثالث في تنفيذها ، وقد استطاعت مصانع تكفورسراي إنتاج بعض المنتجات الخزفية المقلدة لزخارف خزف إزنيك القديمة وهي ذات جودة عالية غير أنه عند مقارنتها بإنتاج إزنيك الأصلي تظل أمثلة أو نماذج غير ناجحة . أما عن الألوان التي شاعت في خزف تكفورسراي فكانت الأحمر الباهت، والأصفر المائل إلي البني الفاتح ، والأزرق الكوبالتي ، والفيروزي ، والأخضر ، وكما هو معروف فإن الألوان الباهتة ليست دليلاً على نجاح الفنان أو الخزاف الماهر .

خزف چناق قلعه[٢٣] (لوحات ٤٨ - ٥١)

بدأ إنتاج چناق قلعه من المنتجات الخزفية منذ أواخر القرن ١٧م حيث أنتجت مجموعة خزفية مميزة وتشبه إنتاج مدينة إزنيك وكوتاهيه ولكن مع بعض الاختلاف ولكن لم تنتج البلاطات الخزفية في چناق قلعه ، فقط قطع خزفية من أواني وأطباق ومسارج ، وكان غالبية القطع الخزفية التي أنتجت في چناق قلعة خلال القرن الثامن عشر والنصف الأول من القرن التاسع عبارة عن مجموعة كبيرة من الأطباق التي تميزت بكبر حجمها حيث بلغ

---

(٢٣) چناق قلعه "Çanakkale" وكانت تعرف خلال العصر العثماني باسم " قلعة سلطانية " أي القلعة السلطانية ، وهي من المدن القديمة ومن أسماءها إسكندرية طراوة أو (طروادة) "Aleksandreia Troas" وكولونيا "Colonia" وأوغسطا طراودنيزيوم "Ağusta Troadensiom" . وهي الآن چناق قلعه ، و چناق "Çanak" بالتركية تعني طبق من الفخار أو آنية خزفية وقلعة بمعنى القلعة وهي عربية ، وتطل هذه المدينة على مضيق چناق قلعه (الدردنيل) وهو المضيق المهم الثاني في تركيا بعد مضيق البوسفور ، ويربط مضيق چناق قلعه بين بحر مروه وبحر إيجه ، ولذلك تتحكم هذه المدينة بما شُيِّد فوقها من قلاع على مضيق چناق قلعه ، ويوجد في هذه المدينة قلاع كثيرة غير أن أهم تلك القلاع هي "سلطان قلعة" التي أشرنا إليها من قبل وقد شيَّدها السلطان العثماني العظيم محمد الفاتح سنة ١٤٥٢م وذلك لمنع المساعدات التي كانت تجيء من البحر المتوسط للدولة البيزنطية ، ولأهمية هذه القلعة فقد تعرضت لأعمال ترميم كثيرة عبر العصر العثماني ، وتوجد أيضا قلعة "كليد البحر" وتعني "قفل البحر" أي أنها تستطيع غلق البحر أمام الأعداء وقد قام بإنشاء هذه القلعة السلطان سليمان القانوني سنة ١٥٥١م عندما قام بعمليات إصلاح وترميم وإضافات على القلعة السلطانية التي شيّدها السلطان الفاتح ، أي أنها أضيفت كوحدات وأبراج وأسوار جديدة على قلعة الفاتح القديمة . ومدينة چناق قلعه حاليا من المدن السياحية الهامة في تركيا حيث أُعيد تنشيط صناعة الخزف في العصر الحديث ، بالإضافة إلى ارتباطها ببقايا مدينة طروادة القديمة . انظر :

- Pars Tuğlacı : Osmanlı Şehirleri, PP. 187-191

قطرها ٢٢-٣٣سم، أما عن زخارف هذه المجموعة من الأطباق فكانت توجد في مركز الطبق وتنتشر من المركز إلى بقية سطح الطبق وقوام الزخارف عناصر نباتية من ورود وأزهار وثمار الفاكهة وأشكال لمراكب شراعية وأشكال جوامع وأكشاك وبعض الأشكال الحيوانية ، وقد نفذت هذه الزخارف بواسطة الفرشاة .

أما عن الألوان التي استخدمت في هذه الأمثلة من خزف جناق قلعة فكانت تنفذ تحت الطلاء الشفاف فوق أرضية ذات لون كريم ، وهي الألوان البني والأحمر والأصفر والأزرق واللازوردي والأبيض والمور، ولم تستخدم كل هذه الألوان مع بعضها بل كان يستخدم لون واحد أو اثنان وأحيانا ثلاثة . ومنذ النصف الثاني من القرن التاسع عشر بدأت جودة منتجات جناق قلعة الخزفية تقل وتتدهور .

أما عن طبيعة وأشكال هذه المنتجات الخزفية فكانت عبارة عن أطباق وفناجين وأباريق وسكريات وأواني لتخزين المياه وغيرها (بلاص) ومشكاوات وزمزميات لمياه الشرب وشماعد وبعض التحف المشكلة على هيئة إنسان أو حيوان ، وخلال القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين أستخدم في خزف جناق قلعة أستخدم لون واحد وهو اللون الكريم الشفاف أو الأخضر أو الأصفر أو البني أو المور المزجج ، وكانت التحف ذات اللون الواحد المزجج في الغالب يستخدم في تنفيذ زخارفها المكونة من أوراق نباتية وزهور وورود الألوان المذهبة والأسود والأبيض والأزرق والأحمر والأصفر وينفذ ذلك فوق الطلاء في معظم الأحوال ، وقد استخدم في هذه المجموعة الخزفية أو التحف زخارف منفذة بالبوية وأحيانا كانت تحتوى على

زخارف بارزة ، وبعض زخارف للزهور والورود منفذة بأسلوب الباروك وهي كبيرة الحجم .

وقد استمرت إنتاج چناق قلعة من التحف الخزفية حتى القرن العشرين وقد نال خزف چناق قلعة شهرة عالمية ومحلية ويحتل مكانة مُميزة في المجموعات الفنية العالمية ، ويوجد مجموعة خزفية من منتجات چناق قلعة في المجموعات الفنية الموجودة في متحف جينلي كوشك (كوشك الصيني) ومتحف صادبرك باستانبول [٢٤].

---

(٢٤) - Gönül Öney : "Çini ve seramik" Geleneksel Türk sanatları, Ankara 1993, pp 77-111

ولمزيد من المعلومات عن الخزف العثماني وغيره من الفنون التطبيقية العثمانية أنظر :

ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة ٢٠٠١ م

الفصل الثاني

التحف المعدنية Maden Sanatı (لوحات ٥٢-٦٩)

من المعروف أن الأتراك لديهم تقاليد فنية قديمة في مجال الصناعات المعدنية وذلك منذ أن كانوا يعيشون في أواسط أسيا وقبل هجراتهم المتعددة إلي أقاليم العالم الإسلامي المختلفة ، وبطبيعة الحال انتقلت هذه التقاليد الفنية مع الأتراك إلي البلدان التي هاجرو إليها ، وكان لديهم تراكم وخبرات في مجال صناعة المعادن ، وكان من أهم الأشكال الشائعة لديهم في تلك الفترات البعيدة التحف المعدنية المشكلة على هيئة حيوانات متقابلة ، ويُشير إلى تقاليد الأتراك القديمة في مجال صناعة المعادن ما أسفرت عنه الحفائر من مكتشفات معدنية ، وما أشارت إليه المصادر القديمة بل حتى الأساطير التركية القديمة أشارت إلي تلك الصناعة ، وقد تفوق الأتراك في استخدام معادن الحديد والبرونز والذهب واستمروا في استخدام تلك المعادن وغيرها وكذلك استمرت تقاليدهم الفنية في هذا المجال عبر القرون التالية بعد دخولهم في الإسلام .

وكان هناك أمران أو تأثيران كبيران على الفنون التركية ومنها فن المعادن وهما دخول الأتراك في الإسلام ، والأمر الثاني التقاليد والأساليب الفنية الموروثة في الأقاليم والبلاد التي هاجر إليها الأتراك واستقروا بها ، وقد نجح الأتراك في الجمع بين هذه الأمور بشكل جيد ، بين التقاليد الإسلامية والموروث الحضاري والفني للأقاليم التي نزحوا إليها وبين تقاليدهم الموروثة، ويظهر هذا الأمر بشكل جلي عند السلاجقة وفنونهم حيث نجح الأتراك في العصر السلجوقي في الارتقاء بفن المعادن ووصلوا بهذا الفن إلى

مرحلة راقية جدا، وكان لفن المعادن السلجوقية المزدهرة أثره الكبير في فنون معادن معظم البلدان الإسلامية ، ولكن هناك أمر هام نشير إليه وهو أن هـذا التطور الكبير في فن المعادن التركية لم يدرس بشكل كافي مثلما حدث مـع فنون أخرى تركية مثل فن الخزف وفن السجاد ، فقط بدأ الاهتمام بهذا الفـن (المعادن) في السنوات الأخيرة .

فن المعادن في العصر السلجوقي

تطور فن المعادن في العصر السلجوقي ، ومـن المعـروف أن دولـة السلاجقة قامت خلال القرن ٥هـ/١١م وحكمت أقاليم وبلاد هامة مثل إيـران والعراق وسوريا وأخيرا الأناضول ، وقد سقطت دولة السلاجقة الكبار سـنة ١١٥٧م وقام على أثر ذلك العديد من الأمارات التركية التي استمرت خلالها التقاليد الفنية السلجوقية سواء في مجال صناعة المعادن أو غيرها من الفنون والصناعات الأخرى .

واستمرت التقاليد الفنية الموروثة في صناعة المعادن خـلال العصـر السلجوقي حيث تمت الاستفادة من التقاليد المرتبطة بالإسلام مـع المـوروث الحضاري والفني الذي كان سائدا في الأقاليم البيزنطية التي سـيطر عليهـا السلاجقة في مناطق الأناضول ، وقد جمع الأتراك السلاجقة بين كـل هـذه التقاليد والموروثات الحضارية والفنية بشكل رائع يظهر من خلال ما أنتجوه من تحف معدنية وغيرها من فنون تطبيقية أخرى .

وبعبارة أخرى أدت كل هذه التقاليد الفنية والأساليب الموروثة المتعـددة إلى أثراء صناعة المعادن السلجوقية ويظهر ذلك من خلال الأشكال والطرز الجديدة التي ظهرت خلال هذا العصر، ويظهر أثر الدين وما ورد من البُعـد

أو النهي عن استخدام المعادن الثمينة كالذهب والفضة نجد أن السلاجقة لم يستخدموا في أعمالهم في معظم الأحيان الذهب والفضة ، وهذا بعكس العصر العثماني الذي نجد أنه خلال العصر المزدهر للإمبراطورية العثمانية كان يستخدم الذهب والفضة خاصة في التحف والأدوات المستخدمة في القصر السلطاني العثماني ، وكانت تستخدم هذه التحف الذهبية والفضية للسلاطين والوزراء وتهدى إلي كبار رجال الدولة وقد كتب سفير البندقية "أوتوفيانوبون " عن استضافة السلطان العثماني له سنة ١٦٠٨م وما كان بالمائدة من أدوات وأواني ذهبية ووصف غطاء السفرة أو المائدة المُطرز بخيوط الذهب ، وأنه كان يتم استبدال هذه الأدوات والأواني الذهبية خلال شهر رمضان الكريم بأواني من البورسلين الأخضر ، أيضا أهتم سلاطين الدولة العثمانية بمتعلقات الرسول ﷺ المحفوظة بقصر طوب قابي سراي مع بعض متعلقات الكعبة المشرفة حيث كان يتم صنع قطع معدنية مثل الصناديق وإطارات حول الحجر الأسود وذلك من معدن الذهب ، أي أنهم استخدموا الذهب والأحجار الثمينة في صنع الأدوات أو ما يحفظ الأشياء الثمينة التي تخص الرسول الكريم ﷺ والكعبة المشرفة .

أما العصر السلجوقي فكما ذكرنا من قبل كان الاهتمام بالمعادن الأخرى التي ليس في استخدامها شبهة تحريم كالنحاس والبرونز والحديد وغير ذلك ، وقد أنتجوا تحف رائعة من هذه المعادن لا تزال تحتفظ بها المتاحف العالمية ، أما التحف التي صنعت من المعادن الثمينة كالذهب والفضة فكانت قليلة خلال عصر السلاجقة، غير أننا نلاحظ أن السلاجقة على الرغم من تمسكهم بالتقاليد الإسلامية التي تنهي عن استخدام الذهب والفضة

كمعادن ثمينة نجدهم في مجال التصوير يميلون إلى استخدام الأشكال الآدمية والحيوانية بعكس العثمانيين الذين كانوا لا يفضلون استخدام هذه الرسوم .

وتشتمل التحف المعدنية السلجوقية على كثير من الرسوم والزخارف الآدمية والحيوانية ، وخلال القرن الثاني عشر استخدمت الآيات القرآنية وبعض الأدعية كزخارف على بعض الأواني المعدنية كالأطباق الكبيرة والسلاطين المعدنية ، وكان يتم تنفيذ هذه الأشرطة الكتابية ببراعة وأصبحت بمثابة طراز زخرفي ، والبعض يرى أن الجمع بين الأشكال الآدمية والحيوانية بهذا الشكل إنما يعود إلى تقاليد تركية قديمة في وسط آسيا.

ومن الجدير بالذكر أن غالبية التحف والقطع المعدنية السلجوقية التي توجد في المتاحف العالمية والمجموعات الفنية الخاصة تعود إلي إيران وشمال العراق ، أيضا كانت خراسان تمثل أحد المراكز الصناعية الهامة خلال القرن الثاني عشر الميلادي ، وهناك بعض المراكز الأخرى بعد ذلك خلال العصر الزنكي مثل الموصل وجنوب الأناضول التي كانت خاضعة لحكم بنو أرتيق ، وقد أثبتت المكتشفات الحديثة أن هذا التفوق والازدهار الذي حدث خلال العصر السلجوقي في مجال صناعة المعادن قد استمر بعد العصر السلجوقي خلال عصر سلاجقة الأناضول (الروم) وعصر الأمارات التركمانية في الأناضول بعد ذلك .

الأساليب والطرق الصناعية في التحف المعدنية

الأسلوب والزخارف والشكل

سبق أن أشرنا إلى اشتمال التحف المعدنية السلجوقية على أشكال آدمية وحيوانية كثيرة ، وبوجه عام فإن هذه المناظر والرسوم تعود أصولها إلى

أسلوب منطقة وسط آسيا وتُعبِّر عن بعض معتقدات تركية قديمة مرتبطة بالشامانية وأفكارها ، وقد استمرت هذه التقاليد لفترة طويلة في التحف والفنون بعد أن حدث نوع من المزج أو التوافق بين هذه التقاليد وبين التقاليد والقيم الإسلامية ، وبمعني آخر فقد حافظ الأتراك على بعض التقاليد القديمة الموروثة بعد عملية توفيق وتصالح بينها وبين قيم الإسلام .

ومن الزخارف والأشكال والرموز التي استخدمت وترتبط بتلك التقاليد الفنية الموروثة رمز القمر والذهب ، والرموز والأشكال التي ترمز إلى القوة والحظ ، وتصاوير بعض الحيوانات الخرافية والأساطير ، ومن ذلك النسر ذو الرأسين والحيوان الخرافي وشكل سفنكس وبعض الحيوانات والطيور المتقابلة أو المتدابرة ومناظر الحروب ، كل هذه الموضوعات كانت مستخدمة عند الأتراك السلاجقة في التحف المعدنية وغيرها من الفنون التطبيقية مثل الخزف ، أيضا من المناظر أو التشكيلات الزخرفية التي شاعت في تلك الفترة منظر الحاكم الجالس القرفصاء ويمسك في يده زهرة الرمان، وبالإضافة إلي الرسوم والأشكال السابقة كان هناك بعض الرموز المرتبطة بالمعتقدات الدينية الإسلامية مثل الأشرطة الكتابية التي كانت تحتوي علي آيات من القرآن الكريم ، ومن الجدير بالذكر أنه كان يراعى نوعية الرسوم والزخارف حسب المكان الذي سوف تُستخدمْ فيه فمثلا التحف التي سوف تستخدم في الجوامع والأضرحة كانت لا تحتوي على رسوم آدمية أو حيوانية . ويلفت النظر تلك الأدعية الإسلامية والعبارات الدينية التي تنفذ على التحف المعدنية بشكل بارز أو بالحفر الغائر ، وهذا يعتبر تطور في تلك الصناعة خلال عصر السلاجقة ، وأحيانا كانت تنفذ هذه الكتابات مع زخارف نباتية وعناصر آدمية أو مناظر لأشكال حيوانية ، وقد بدأ هذه الأسلوب

الزخرفي في المعادن خلال القرن ١٢م في خراسان ، وأحيانا يطلق على هذه الزخارف "الكتابات ذات الأشكال" .

والكتابات بوجه عام تنفذ داخل أشرطة تزخرف الآنية أو التحفة المعدنية، وفي الغالب كانت تحتوي هذه الأشرطة الكتابية على عبارات تهاني وإهداءات ، ومن أكثر أنواع الخطوط التي شاع استخدامها في هذه الإطارات أو الأشرطة الكتابية ذات الرسوم أو الأشكال الآدمية هي الخط الكوفي والنسخ، وأحيانا كان يوجد اسم الصانع وتاريخ الصنع وكذلك مكان الصنع على بعض التحف المعدنية ، وبعد سنة ١٢٢٠م بدأت تظهر الرسوم والعناصر الهندسية ، وكانت عبارة عن أشكال هندسية متداخلة من مثلثات ومربعات ودوائر ، ونفذت هذه الزخارف بشكل بارع جدا بحيث يصعب على المرء تتبع بداية العنصر الزخرفي ونهايته .

وقد تنوعت التحف المعدنية السلجوقية من ذلك الشماعد التي كانت تُصنَّع من النحاس وكان بعضها يُكفتْ بالفضة وتحتوي على زخارف تمثل مناظر صيد ، وزخارف هندسية وأحيانا زخارف كتابية ، وهناك بعض المصابيح المعدنية التي تشبه المشكاوات وكان يستخدم في زخرفتها طريقة التفريغ ، وكانت تحتوي على زخارف نباتية وكتابية ، ومن التحف المعدنية السلجوقية أيضا المباخر ، والسلطانيات ، والمرايا وقد وصلنا بعض مطارق الأبواب التي كانت تُصنع من البرونز ، وغالبا ما كانت تشكل على هيئة حيوانات أو طيور أو حيوانات خرافية متدابرة ، أما المرايا المعدنية فكانت تُصنع عادة من البرونز أو النحاس وكانت عبارة عن قرص أو شكل مستدير له مقبض مستقيم ، ويزخرف ظهر المرآة أشرطة كتابية وبعض الزخارف

الهندسية والنباتية وأحيانا كان يوجد بها زخارف لكائنات خرافية ، وكان يتم تنفيذ هذه الزخارف بأسلوب الحفر أو الصلب (لوحة ٥٥) .

وأخيرا نُشير إلى مدينة الموصل التي تمثل بذاتها مدرسة فنية مُميزة ، وتشتمل التحف المعدنية التي تنتمي إلى مدرسة الموصل على زخارف متنوعة عبارة عن أشكال لمناظر موسيقية من عازفين يجلسون في ساعات صفاء ، ومناظر رقص ، وأكروبات ، وألعاب البولو ، أي أنها اشتملت على مناظر من الحياة اليومية ، أيضا تكمن أهمية مدرسة الموصل الفنية في صناعة المعادن أنها تعطي فكرة طيبة عن الحياة الاجتماعية لحياة القصر .

وهناك التحف المعدنية التي تعود إلي عهد أسرة بنو أرتيق وكانت تتميز بالجودة وباحتوائها على تواريخ الصنع وعبارات إهداء ، ونتيجة لكل ذلك نجد أن التحف المعدنية لبنو أرتيق تُعرضْ في المتاحف العالمية والمجموعات الخاصة بجوار التحف المعدنية السلجوقية وتلك التي تعود إلي عهد الأمارات التركية في بلاد الأناضول ، وتُعرضْ حاليا التحف المعدنية السلجوقية وكذلك التحف التي ترجع إلي عهد الأمارات التركية في كثير من المتاحف العالمية والمجموعات الفنية الخاصة .

الأساليب والطرق في صناعة المعادن

طريقة الطرق

تعتبر طريقة الطرق أقدم الطرق الصناعية المستخدمة في فن المعادن ، وقد استخدمت منذ اكتشاف المعادن الطبيعية في الشرق الأدنى ، ومن الجدير بالذكر أنه تم اكتشاف بعض الأدوات والآلات الصغيرة المعدنية التي ترجع إلي الألف السابعة قبل الميلاد بمنطقة الأناضول وكانت من معدن النحاس

الطبيعي وقد استخدم بها طريقة الطرق ، وهذا يشير إلي أن هذه الطريقة عرفت في الأناضول منذ أزمنة بعيدة ، وبعد فترة من استخدم النحاس ، واكتشاف الذهب والفضة أصبح استخدام طريقة السحب والطرق أسهل من ذي قبل لطبيعة هذه الخامات المعدنية اللينة ، وكان يستخدم في الأزمنة القديمة لطرق المعان مطارق حجرية بدون مقبض ، وسندان من الحجر أيضا[٢٥] .

وقد استخدم أسلوب الطرق في مناطق كثيرة بالشرق الأدنى ، واستخدم في عمل تحف وقطع معدنية كثيرة ، وكان هناك بعض الأدوات اللازمة تستخدم في تنفيذ طريقة الطرق والسحب ، منها قاعدة خشبية متينة (قُرمة) مناسبة لتثبيت مختلف أنواع السندانات ومطارق متعددة الأحجام للطرق (شاكوش) ، ويقوم الصانع بالطرق فوق أسطح الأواني بواسطة مطرقة (شاكوش) خاص صغير ، وبهذا الأسلوب يتم عمل بعض الزخارف وذلك عن طريق الطرق من الوجهين الخارجي والداخلي للآنية بحيث يكون تحديد الزخارف من السطح الخارجي والزخارف نفسها فى داخل الآنية أو التحفة وتكون بارزة، ويستخدم هذا الأسلوب الصناعي أو التقنية بكثرة في معدن النحاس والفضة وكذلك الذهب ، أما معدن البرونز فقد طبق فيه هذا الأسلوب فى بدايات القرن ١٣ م .

---

(٢٥) - Ülker Erginsoy : Islam Maden SanatInIn GeliŞi mesi , Istanbul 1978, p. 18

طريقة الصب

من الطرق القديمة المستخدمة في الصناعات المعدنيـــة ، وقـوام هــذه الطريقة صهر المعدن المراد استخدامه وتشكيله في بوتقـــة خاصـــة ، وبعـد انصهاره يُصبّ في قوالب لها أشكال معيَّنة أعدت لهذا الغرض ، ويطلق على هذه الطريقة الصب (أو السباكة) ، وكان يتم زخرفة التحف المُصنّعة بأسلوب الصب باستخدام بعض الأساليب الزخرفية المستخدمة في المعادن مثل الحفر والحز ، وكان معدن البرونز هو الأكثر شيوعا واستخداما في طريقة الصب .

واستمر استخدام هذه الطريقة في العصر الإسلامي ، وتم إنتاج بعـض التحف والأدوات المعدنية بهذه الطريقة مثل المباخر والشمعدانات والهاونـات والمرايا والدوارق والأباريق.

ومن الجدير بالذكر أن أسلوب الصب الصناعي كان يحتاج إلي بعـض الوقت لتبريد المعدن المنصهر ، وأحيانا كان يتم استخدام قالب واحد فقط في صب بعض التحف أو القطع ، وأحيانا أخري تم استخدام قالبين فـي عمـل بعض القطع ، وبعد تشكيل التحفة تأتي مرحلة الزخرفة ، وقد يكـون هنـاك بعض الزخارف المنفذة في القالب نفسه وقد يتم اسـتخدام بعـض الأسـاليب الزخرفية الأخرى بعد صب التحفة المعدنية .

ومن الجدير بالذكر أن السلاجقة كانوا قد برعوا في اسـتخدام طريقـة الصب ، وتحتفظ بعض المتاحف التركية والعالمية ببعض التحـف المعدنيـة المنفذة بأسلوب الصب [٢٦] .

---

(٢٦) - Ülker Erginsoy : Op . Cit pp . 21 – 24

وقد وصل إلينا بعض التحف المعدنية البرونزية من عصر السلاجقة الكبار من القرنين الحادي عشر والثاني عشر من إقليم خراسان ، وتوضح هذه التحف مدي التطور الذي كانت عليه صناعة التحف المعدنية في زمن السلاجقة ، ومن هذه التحف مباخر على هيئة حيوانات صيد أو على هيئة طيور وتُزيِّن تلك المباخر تفريغات نباتية وزخارف وحليات منفذة بأسلوب التفريغ [٢٧] .

– الأساليب الزخرفية المعدنية

استخدم الفنان المسلم أساليب متنوعة في زخرفة تحفه المعدنية مثل أسلوب الحز ، والحفر ، والضغط بالقالب لعمل زخارف بارزة ، والتفريغ ، والتكفيت ، والترصيع بالأحجار الكريمة ، والطلاء بالألوان الذهبية ،وأخيرا استخدام النّيلو والمينا في الزخارف المعدنية.

طريقة الحز والحفر

وقد استخدمت هذه الطريقة في معادن الذهب والفضة والنحاس والنحاس الأصفر ، وكانت تتم الزخارف فوق أسطح الأواني المُصنّعة من هذه المواد بواسطة قلم معدني وشاكوش خاص .

التكفيت

من الأساليب الزخرفية القديمة في فن المعادن ، وقد عرفتها الحضارات القديمة ومنها حضارات الشرق الأدنى مثل بلاد العراق وبلاد الأناضول ،

---

(٢٧) أوقطاي آصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد عيسى ، استانبول ١٩٨٧م ، ص ٢٦٤ .

ومع مرور الزمن أهمل استخدام هذا الأسلوب الزخرفي في الشرق الأدنى ثم أعاد المسلمون أحياء هذا الأسلوب واستخدموه في العصر الإسلامي المبكر ، وخلال العصر السلجوقي حدث تطور كبير في أسلوب التطعيم خاصة في النصف الثاني من القرن ١٢م في إقليم خراسان ،وكان النظام الشائع عند المسلمين في تنفيذ هذا الأسلوب هو استخدام الآلات الحادة (مثل القلم المعدني الصُلب) في عمل حزوز أو مناطق وُحفر غائرة في سطح الآنية المراد تكفيتها ثم إنزال وتثبت المعدن الثمين كالذهب والفضة[٢٨] .

طريقة التفريغ

تُعرفْ هذه الطريقة الزخرفية عند الأتراك كذلك باسم التقطيع أو التخريم، وتنفذ الزخارف فوق سطح الأواني والتحف المعدنية بواسطة آله حادة وقاطعة حيث تنفذ الزخارف بتخريم وتفريغ الزخارف ،وبعد عمل الزخارف المفرغة يتم تنظيف وتنعيم حواف الزخارف بواسطة المبردْ حتى لا يتعرض من يحملها أو يلمسها للأذى ،وتتم الزخارف المفرغة بطريقتين ، الأولي أن يتم تخريم أو قطع الأرضيات المحددة حول العناصر الزخرفية وتترك العناصر الزخرفية ، أو يتم تقطيع العناصر الزخرفية وتترك الأرضيات ، وبعد ذلك يتم تنظيف الزخارف والأرضيات المفرغة بالمبرد كما ذكرنا وتُلمّع الآنية . ومن الجدير بالذكر أن أسلوب التفريغ كان من الأساليب التي عُرفت في الأزمنة القديمة مثل الكثير من طرق صناعة وزخرفة المعادن واستمرت خلال العصر الإسلامي ، وكان هذا الأسلوب يستخدم في معدن النحاس والقصدير ، وتبدو التحفة المستخدم فيها هذا الأسلوب على هيئة تشبه

---

(٢٨) - Ülker Erginsoy, Op. Cit , P.40

القفص، وقد تطور هذا الأسلوب الزخرفي بشكل كبير في عهد السلاجقة، وقد استخدم السلاجقة بكثرة هذا الأسلوب في عمل المصابيح أو القناديل المُصنّعة بطريقة الطرق ، وكذلك استخدم هذا الأسلوب في زخرفة المباخر ومواقد الشواء المصنوعة من البرونز بطريقة الصب .

ومن أجمل الأمثلة السلجوقية المنفذة بأسلوب الصب والزخرفة بأسلوب التفريغ والتخريم مصباح أو قنديل من البرونز به زخارف مفرغة على هيئة رسوم نباتية وهندسية ، ويحتوي كذلك على رسوم لاسود متقابلة ، وهذه التحفة ترجع إلي القرن ١٣م ، وهي محفوظة في متحف قونيه بتركيا ، ويحتفظ نفس المتحف أيضا بمبخرة من العصر السلجوقي ترجع إلي بداية القرن ١٣م وهي على هيئة شكل كروي من النحاس الأصفر ، وقد استخدم في زخارفها أسلوب الطرق والتفريغ ، وتحتوي على رسوم نباتية من طراز الرومي وأشكال حيوانية (أسود) ، وبها زخارف كتابية أيضا (لوحة ٥٤) .

أسلوب الزخرفة بالنيِّلو

المقصود بالنّيلو خليط أو مزيج من الكبريت وبعض الأكاسيد المعدنية ذو لون أسود ويملأ به الزخارف المحزوزة أو المحفورة على أسطح الآنية المعدنية ، وبعد استخدام هذه المادة (النيلّو) تُلمّع الآنية ويصبح هناك تباين بين المادة السوداء ولون المعدن المُصنّعة منه الآنية ، وقد استخدم اسلوب النيلو بكثرة في التحف الفضية ، وتُحضّر مادة النيلّو كما ذكرنا من خليط بمقادير معنية من الكبريت والفضة والنحاس أو الكبريت مع الرصاص

والنحاس وتخلط هذه المواد جيدا لتُعطي هذا اللون الأسود ،وتعني كلمة النيلّو " Niello " اللون الأسود في اللغة اللاتينية (٢٩).

طريقة الطلاء بالذهب والفضة

من الطرق التي انتشرت في زخارف المعادن العثمانية ،وهي معروفة منذ العصور القديمة وعرفها سلاجقة الأناضول ، وفي الغالب تستخدم هذه الطريقة في التحف المعدنية المصنوعة من النحاس والبرونز والفضة، وكانت رقائق الذهب تثبت على الآنية أو التحفة المعدنية بواسطة مادة لاصقة ، أي أن الصانع يكسو التحفة برقائق الذهب ، وقد استخدم هذا الأسلوب في الكثير من التحف العثمانية مثل المصابيح المعدنية والشماعد والطسوت والأباريق والقوارير ، وإذا كان أسلوب الطلاء يعطي التحفة شكلاً جماليا أرقي باللون الذهبي إلا أنه في نفس الوقت يقوم بحماية معدن التحفة من التآكل .

طريقة الترصيع بالأحجار الكريمة والمنيا

من الطرق التي استخدمت في زخرفة المعادن العثمانية طريقة ترصيع المعادن بالأحجار الكريمة والزجاج الملون والمينا ، وكانت هذه الأحجار والمواد ذات الألوان المتنوعة تثبت فوق أسطح التحف المعدنية بمواد لاصقة، أو يُحفر لها أماكن غائرة تثبت بها ، ومن أهم الأحجار الكريمة التي كانت تستخدم في هذا الأسلوب أحجار الزمرد والياقوت والماس والفيروز والمرجان واللؤلؤ واليشم وغير ذلك ، وكان الصانع يقطع أو يُشكّل هذه الأحجار على هيئة أشكال مختلفة من المربع والمستدير والمُعَين ، وقد شاع استخدام هذا الأسلوب في بعض الأسلحة مثل مقابض السيوف والدورع والخناجر والخوذ ،

---

(٢٩) - Ülker Erginsoy : Op . Cit , p. 43 .

ووصل إلينا بعض الزمزميات من العصر العثماني استخدم بها أسلوب الترصيع بالأحجار الكريمة . أيضا كان يتم استخدام المينا في زخرفة بعض التحف العثمانية ، وأحيانا كان الصانع بجمع بين طريقة الترصيع بالأحجار الكريمة وطريقة المينا ، وكانت المينا شفافة وأحيانا معتمة ، وقد شاع استخدام المينا في المشغولات الذهبية والفضة العثمانية .

ويحتوي متحف طوب قابى سراي على مجموعة قيمة من الخناجر والسيوف العثمانية التي رصُعت مقابضها بالأحجار الكريمة والمينا ، وبعض هذه الأسلحة جمع بين أكثر من أسلوب زخرفي .

المعادن العثمانية

سبق أن أشرنا إلى اهتمام وتفضيل سلاطين السلاجقة للمنتجات والتحف المعدنية المصنوعة من المعادن الثمينة كالذهب والفضة ويؤكد ذلك ما وصل إلينا من قطع وتحف ذهبية وفضية من العصر السلجوقي . أما العصر العثماني فلم يظهر اهتمام السلاطين العثمانيين بتلك المعادن الثمينة (الذهب والفضة) إلا بعد القرن الخامس عشر حيث بدأ القصر العثماني وسلاطينه يهتمون بالتحف والقطع المعدنية المصنوعة من الذهب والفضة، وكما هو معروف فإن السلطان سليم الأول (١٥١٢ – ١٥٢٠) ، وكذلك ابنه سليمان القانوني (١٥٢٠-١٥٦٦) أثناء ولاية العهد في إمارة طرابزون كانوا مهتمين بحرفة الصياغة أو الصاغة (تصنيع وتشكيل المعادن الثمينة من ذهب وفضة) بل تذكر بعض المصادر أنهم تعلموا هذه الصناعة ولهذا بعد أصبح سليم وبعده سليمان سلاطين اهتموا بتلك الصناعة ورعوا صناع الذهب والفضة وشَيّدوا لهم الأسواق الخاصة بهذه الحرفة ، وقام الصُناع بعمل

وتصنيع تحف ومنتجات ذهبية وفضية وفق الذوق الفني للقصر السلطاني ، وكان هناك اهتمام بحرفيو وصناع الذهب والفضة وكانوا شأن بقية الصُّناع والحرفيين يتبعون نقابة أصحاب الحرف التي عرفت خلال العصر العثماني وكانت تعرف بـ "أهل حرف تشكيلاتي" وكان لكل متخصص من هؤلاء الحرفيين في مجال صياغة الذهب والفضة الأسم الخاص به فالشخص الذي يصنِّع ويشكِّل الذهب كان يعرف بـ" زرغران Zergeran" والشخص المتخصص في تكفيت الذهب يعرف بـ" زرينشاني Zernişani" والشخص المتخصص في نحت الأحجار الكريمة المستخدمة في التكفيت والترصيع يعرف بـ" حقاقان Hakkakan" .

وكان هناك في الغالب تشابه وخصائص واحدة تربط بين إنتاج هؤلاء الصناع والاسطوات ، وكانت طائفة صناع الذهب أو صياغ الذهب بالقصر السلطاني يختلف عددها من فترة إلي أخرى ، ولكن خلال القرن السادس عشر الميلادي نستطيع القول اعتمادا على ما أنتجوه من تحف وقطع فنية متنوعة أنهم كانوا يشكُلون مدرسة فنية خاصة ، وعلى الرغم من ذلك لا يوجد لدينا معلومات كافية عن هؤلاء الصناع أو الاسطوات لأنه لا يوجد توقيع لهم على معظم إنتاجهم.

وفي الحقيقة فإن صناعة صياغة الذهب والفضة قد حققت تقدما كبيرا خلال عصري السلطان سليم الأول وسليمان القانوني، ومن الجدير بالذكر أن بعض مراكز ومصادر الفضة كانت ضمن أملاك الأراضي العثمانية مثل منطقة البلقان التي اشتهرت بكثرة مصادر معدن الفضة بها ، ويبدو أن

المحاذير الدينية التي كانت تنهى عن استخدام المعادن الثمينة لـم يكـن لهـا تأثيرها الواضح في تلك المرحلة .

وكانت إستانبول أهم مركز لصناعة المعادن خلال العصر العثماني وهذا أمر طبيعي حيث أن هذه المدينة كانت مركزا مهما لكل الصناعات والفنـون خلال ذلك العصر ، أما بقية المدن والمراكز الأخرى في الدولة العثمانية فقد اتبعت الطرز والتقاليد الفنية التي كانت سائدة في استانبول عاصمة الدولـة ، وإن كانت بعض المدن والأماكن الصغرى حافظت على بعض الخصـائص والمميزات الفنية الخاصة بها ولكن ظلت التقاليد الفنية السلجوقية والعثمانيـة ظاهرة في التحف المعدنية التي أنتجت خلال العصر العثماني فـي منـاطق وأقاليم آسيا.

وكانت دمشق وحلب وديار بكر من أهم مراكز صناعة المعادن في هذا العصر ، وقد حقق إنتاج دمشق شهرة طيبة وكان معروفا في إستانبول بل أن بعض الصناع وفدوا من دمشق وعملوا في استانبول ، وكان هنـاك أسـلوب خاص أو مدرسة فنية خاصة بدمشق .

وهناك بعض المراكز الصناعية الأخرى فـي الأناضـول اشـتهرت بصناعة المعادن ومنهـا طرابـزون Trabzon ، وقيسـري Kayseri ، وسيواس Sivas ، ووان Van وكموش خانه Gumuşhane وأرضـروم Erzrum وأرزنجان Erzincan وهناك بعض المراكز في البلقان كانـت تشتهر بصناعة المشغولات الذهبية والفضية مثل بلجراد واسكوب وبوزاغـا. أما عن صناع الذهب والفضة في الدولة العثمانية فمن خلال المصادر القديمة يتضح لنا أنها كانت تضم أسماء كثير من الأقليات المتعددة التي كانت تعيش

في أقاليم الدولة العثمانية مثل الأرمن واليهود والإيرانيين والعرب والسلاف واليونانيين . وكانت القطع المعدنية المصنوعة من النحاس والبرونز والحديد شائعة الاستخدام عند العامة، وكان السبب وراء ذلك بطبيعة الحال هو الوضع الاقتصادي لدى هؤلاء ، ولكن كانت بعض القطع والأواني المصنوعة من البرونز والنحاس تستخدم أيضا في محيط القصر السلطاني .

ويحتفظ متحف طوب قابي سراي في إستانبول بأهم التحف المعدنية التي تعود إلي العصر العثماني حيث أن مجموعة هذا المتحف من القطع المعدنية متنوعة في الأشكال والزخرفة وكذلك في المواد الخام المُصنَّعة منها ،وهناك مجموعة من التحف المعدنية بقسم الأمانات المقدسة داخل متحف طوب قابي سراي وهي عبارة عن بعض الصناديق المعدنية الذهبية لحفظ بردة الرسول ﷺ وبعض مفاتيح وأقفال الكعبة المشرفة ، وإطار ذهبي كان يحيط بالحجر الأسود ، وبعض العلب المحفوظ بها بعض متعلقات الرسول ﷺ ، بالإضافة إلي العديد من السيوف التي تخص بعض الصحابة وسيف الرسول ﷺ ، وقد قام السلاطين العثمانيين بعمل بعض المحافظ لحفظ تلك السيوف وكل ذلك من معدن الذهب المرصع .

وقد استخدمت التحف والقطع المعدنية على نطاق واسع في العصر العثماني ، وكانت الاستخدامات متعددة للقطع المعدنية، وهناك تنوع في الزخارف والمواد الخام المستخدمة، وقد قام الصُّنَّاع بصناعة كل الأشكال المطلوبة من كافة أنواع المعادن ، وكان يتم صناعة بعض القطع المعدنية من الذهب والأحجار الكريمة بغرض الزينة أو الإبهار أو لاستخدامها في الاحتفالات الرسمية ، وهناك بعض الأسلحة مكفتة بالذهب والفضة ومرصعة

بالأحجار الكريمة ، كذلك هناك بعض الخوذات والدروع ، وأطقم السفرة ومفارش السفرة المرصعة والمزينة بخيوط الذهب ، كل ذلك لإظهار احتشام وأبهة البلاط السلطاني على الرغم من استخدام تلك الأشياء لفترات قصيرة ، وقد صُنعت هذه القطع والتحف المعدنية بأسلوب فني راقي ومن مواد خام (معادن) غالية الثمن وقيّمة ، وكان هناك بعض القطع التي يتم إهدائها إلي كبار رجال الدولة أو السفراء الأجانب بالدولة .

ونشاهد براعة الفنان ودقته في زخرفة وتصنيع بعض أدوات القتال من السيوف والبُلْط والبنادق ، وكان يتم استخدام معادن ثمينة في صناعة الأسلحة سواء في المقابض أو بدن السلاح نفسه وكذلك حافظة السلاح نفسها ، وكان للسيوف التركية والخوذات مكانها المُميز في صناعة المعادن العثمانية .

أيضا كان هناك القطع المعدنية التي كانت تصفح الأبواب وبعض الصناديق الخشبية ، وكذلك بعض الشبابيك ، وكان لها وظيفة في تدعيم هذه التحف أو الأشياء المستخدمة بها ، وكذلك كان لها دور آخر زخرفي .

واستمر عمل واستخدام مطارق الأبواب وهي من العناصر التي استمرت منذ العصر السلجوقي ، وهناك أشكال متعددة لمطارق الأبواب العثمانية ، وكانت هذه القطع المعدنية (المطارق) شائعة في القصور السلطانية في أدرنه وبورصه وإستانبول ومغسيا وآماصيا .

أيضا من الأعمال المعدنية المُصبعات النحاسية والبرونزية التي كانت تُركب علي واجهات النوافذ في العمائر الدينية والمدنية وكان هناك كذلك شبكات نحاسية تستخدم في الأسبلة العثمانية وتُركب علـى نوافذ الأسبلة كالمصبعات .

وقد استمرت بعض التقاليد السلجوقية في العصر العثماني حتى القـرن ١٧م، من ذلك استمرار استخدام البرونز في كثيـر مـن التحـف المعدنيـة العثمانية كالشماعد والمشكاوات أو الثريـات التـي كانـت تشـبه مثيلاتهـا السلجوقية، غير أن الأمثلة العثمانية تميزت بكبر الحجم، كذلك كان يتم صنع بعض وسائل الإضاءة من المعدن وهناك المباخر ، كل ذلك استخدم بكثرة في الجوامع والمنازل .

وبالإضافة إلي التحف والقطع المعدنية السابق ذكرها كان هناك بعـض الأدوات للاستخدام المنزلي مثل أدوات المطبخ من صواني وأوانـي وكـذلك أدوات النظافة ، كل هذه الاستخدامات كان ينتج من أجلها كثير مـن القطـع المعدنية ، أيضا هناك الأباريق وأحواض الغسيل (طشت) وأواني الحمامـات وكان يراعى عند تصنيع هذه الأشياء زخرفتها بحيث تظهر وكأنهـا قطعـة ديكور على الرغم من أن لها وظيفة محددة .

وهناك مجموعة قيمة من الزمزميات أُنتجت خلال العصر العثماني من المعادن الثمينة كالذهب والفضة ، وتلفت النظر هذه الزمزميـات العثمانيـة بأشكالها وزخارفها ، ويوجد مجموعة كبيرة من الصواني الفضية والنحاسـية والأطباق الكبيرة بعضها له غطاء والآخر بدون غطـاء ، وأوانـي الطعـام وكئوس الشراب أو المشروبات ، ومن أدوات المطبخ العثمانية أيضا الهاونات (جمع الهون Havan وهو الذي يستخدم لسحق التوابل وغيرها) وكانت تُصنَع من البرونز والنحاس ، وكان لبعضها شكل مستدير وأحيانـا تأخـذ الشـكل المنشوري، وكان يزينها زخارف نباتية محفورة وأحيانا احتوت على زخارف كتابية وأحيانا أخرى على أشكال حيوانات .

وكان هناك بعض الأشياء أو القطع المعدنية التي تستخدم بعد تناول الطعام وفق الذوق التركي مثل تناول القهوة والنرجيلة والغليون فكان ذلك يحتاج إلي أدوات معينة كان المعدن يستخدم في تصنيعها.

وبعد أن تحدثنا عن التحف المعدنية العثمانية نتحدث الآن عن بعض الخصائص أو المُميزات الخاصة بهذه التحف المعدنية ونعني بذلكِ العِناصر الزخرفية المستخدمة والأسلوب الصناعي .

الزخارف

يأتي في مقدمة هذه الزخارف العناصر النباتية والأرابيسك (زخرفة التوريق) وكانت هذه الزخارف شائعة خلال العصر السلجوقي وعصر الإمارات التركية بعده ، واستمرت هذه الزخارف النباتية منذ العصر العثماني المبكر ، وقد اختفت رسوم الأشكال الآدمية والحيوانية التي كانت شائعة زمن السلاجقة ، ويلاحظ في زخارف العصر العثماني المبكر بعض تأثيرات للفن المملوكي ، وتجدر الإشارة إلى أن هناك خاصية أو ميزة تُميِّز الزخارف أو فن الزخرفة العثماني بوجه عام وهي أن هناك عناصر زخرفية مشتركة استخدمت فى بعض الفنون التطبيقية فى الخزف والمنسوجات وتجليد الكتاب وزخارفه وكذلك فى التحف المعدنية أيضا هناك بعض العناصر الجديدة أو تلك التي أصبحت تستخدم ضمن الزخارف التقليدية ، وقد استخدمت هذه الزخارف مع بعض الاختلاف فى التحف المعدنية ، وهناك تشابه بين بعض أشكال الأواني الخزفية والمعدنية .

وقد شاع استخدام الزخارف النباتية بكثرة على التحف المعدنية العثمانية خاصة الزهور والورود ، وقد تميّزت العناصر أو الزخارف النباتية العثمانية

بحيويتها ولهذا يسهل أن نفرق بين الأعمال المعدنية العثمانية وبين غيرها كالتحف المعدنية السلجوقية بل والإيرانية والعربية ، وهناك أربع زهور ميّزت الزخرفة النباتية العثمانية وهى زهرة اللاله والقرنفل والورد والسُنبل ، ونادراً ما كانت توجد في التحف والقطع المعدنية العثمانية توقيعات للصناع ، ولكن هناك بعض الاستثناءات حيث هناك بعض القطع بها توقيعات أو إشارات تشير الى عملية الصنع والتاريخ .

وهناك نقطة نشير إليها وهى أن الفنان العثماني فى العصر العثماني المبكر لم ينفذ الزخارف النباتية كما كانت من قبل فى العصر السلجوقي بل نفذها بأسلوبه الخاص ، فهناك الأوراق النباتية المتقابلة والأغصان والأوراق المسننة المتداخلة والمنتشرة على سطح التحف وهى من أصول تعود الى الشرق الأقصى ، والوريدات ، ونفذ الفنان العثماني هذه الزخارف النباتية بتناغم بين عناصرها المختلفة ويطلق على هذا الأسلوب النباتي تحديداً أسلوب أو طراز الهاطاى[٣٠] ، أيضا كان هناك أسلوب آخر شاع استخدامه فى الزخارف النباتية وهو طراز الرومي[٣١] وكانت هذه الزخارف النباتية أحيانا

---

(٣٠) الهاطاى Hatayi هو أسلوب زخرفي كان معروفا عند الأتراك الهاطاى أو القاطاى في وسط آسيا ولهذا نسب إليهم وهو أسلوب زخرفى نباتي عبارة عن أغصان نباتية رقيقة تلتف حول بعضها لتشكّل ما يشبه الميدالية وتحتوي بداخلها زخارف من أوراق نباتية وزهور وهذا الأسلوب الزخرفي يشبه بعض الأشكال الزخرفية الصينية . وقد أشاع هذا الأسلوب في العصر السلجوقى العثماني لاسيما في الزخارف الداخلية بالعمائر . وانتشر استخدامه بكثرة خاصة على الخزف والسجاد . انظر :

- Celal Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi , C , I , p . 240 ; Doğan Hasol : Ansiklopedik Mimarlik Sözlüğü ,2, baskı . Istanbul . 1979 , p. 218 .

(٣١) الرومي كلمة عربية أطلقت على طراز زخرفي نباتي شاع استخدامه عند سلاجقة الروم (الأناضول) ومن ثم نسب إليهم حيث قام سلاجقة الروم بتطويره واستخدامه بكثرة , وقوام=

تملأ سطح الآنية وأحيانا أخرى تنفذ داخل إطارات ضيقة أو داخل دوائـــر أو أشكال تشبه الميداليات .

وبعد ذلك في القرون التالية استخدم الفنان العثماني زهــور وأغصـــان الربيع ، وبدءاً من القرن الثامن عشر بدأ استخدام العناصر النباتية المتـــأثرة بفنون عصر النهضة الأوربية وخاصة فن الباروك والروكوكو ، وتم إفســـاح المجال لبوكيهات الورود وباقات الأزهار والأغصان وذلــك وفــق الــذوق التركي، أي أن الفنان العثماني لم ينفذ تلك العناصر النباتية كما هي في الفنون الزخرفية الأوربية بل أخضعها للذوق العام التركي .

واستخدم الفنان عناصر زخرفية نباتية علي الأواني التي كانت تســتخدم في الحياة اليومية مثل أشجار السرو ، وثمار الرومان والــورود ، واســتخدم

---

*الزخارف في هذا الطراز عناصر نباتية من براعم وأوراق نباتية وأصناف مــراوح نخيليــة وأغصان ملتفة . وزخارف الرومي تكون متصلة ببعضها وتنتهي عند أطرافها بأنصاف مراوح نخيلية بشكل محور يشبه منقار الطائر في أشكال متعاكسة واستخدم هذا الطراز بكثــرة عنــد السلاجقة بالأناضول وكذلك عند الأتراك العثمانيين . ومن الجدير بالذكر أن أسلوب الرومــي استخدمه الأتراك في موطنهم الاصلي بوسط آسيا في الأزمان القديمة وكان قوام زخارفه حينئذ أشكال حيوانية متعاكسة . وطوره الأتراك لاسيما في عصر سلاجقة الروم وانتقل عن طريقهم إلى بقية أنحاء العالم الاسلامى . ويشكل هذا الطراز الزخرفى أسلوبا مستقلا بذاتــه فــي فــن الزخارف التركية . وكان يستخدم عند العثمانيين بكثرة في زخارفهم المعمارية خاصة الداخلية انظر :

- Celal Esad Arseven : Sanat Ansiklopedisi , Cilt 4 , (Milli Egitim Basımevi) Istanbul . 1983 , p . 1741 ; Adnan Turan : Sanat Terimleri Sözlüğü , 3 , baski , Ankara . 1975 , p . 114 .

أحمد محمد عيسى : مصطلحات الفن الاسلامى (منشورات مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول) إستانبول ١٩٩٤ , ص ١٥٣ .

الفنان فى بعض التحف الفضية أسلوب يشبه التضفير بواسطة أسلاك الفضـــة ويظهر ذلك فى بعض النرجيلات التي وصلت إلينا من تلك الفترة .

الفصل الثالث

فن السجاد Halı Sanatı (لوحات ٧٠ - ٨٩)

من المعروف أن السجاد التركي له مكانة هامة ومُميّزة في فن السجاد العالمي ، وتأتي تلك المكانة الهامة للسجاد التركي من أن فن السجاد بوجه عام بدأ في الأماكن التي استوطن بها الأتراك وانتشر هذا الفن عن طريقهم ، وعلى الرغم من ان الدراسات التي أجريت حول فن السجاد بدأت في العصر الحديث ولا تتجاوز المائة عام إلا أن هذه الدراسات تشير إلي حقيقة هامة وهي أن فن السجاد بدأ في منطقة آسيا الوسطي حيث عاش هناك الأتراك واستطاعوا تطوير هذا الفن ، وعن طريقهم انتشر فن السجاد إلي بقية أنحاء العالم ، وأكدت الأبحاث أن السجاد المعقود اكتشف للمرة الأولي في الأماكن التي تواجد وعاش فيها الأتراك بوسط آسيا (٣٢).

والسجاد من أهم الفنون التطبيقية التركية ، وفى الواقع فإن السجاد كمنتج يتم استخدامه في أغراض متعددة بعد تصنيعه وخروجه من تحت يد الفنان أو النساج ، ومن ثم يختلف وضع السجاد عن غيره من الفنون التطبيقية الأخرى، وقد تم إنتاج السجاد في مواقع وأماكن متعددة ، وبعبارة أخرى فقد أنتج وصنّع السجاد مجتمعات كثيرة ، صُنّع فى خيام التركمان الرحل ، وصُنّع فى المنازل الريفية وكذلك صُنّع فى الورش الملحقة بالقصور السلطانية ، وبوجه عام فقد استخدم السجاد فى الأماكن التي صُنّع بها ، فمثلا استخدم عوضا عن الباب فى الخيمة عند القبائل التركية ، واستخدم كوسائد أو مهد للأطفال ، أيضا كان يُصنّع منه حافظات أو ما يشبه الشوال لحفظ متعلقات أو جهاز

---

(٣٢) - Şerare Yetkin : TÜrk Halı,sanatı ,2.baskı,Ankara 1991,P.1

العرائس من ملابس وغير ذلك ، وأحيانا كان يستخدم كغطاء يوضـــع فــوق نعش المتوفى . والسجاد شأنه شأن بقية المنسوجات أو التحف التطبيقية التي يتم نسجها وغزلها لعب دوراً كبيراً فى الثقافة التركية ، ولهذا أنعكــس ذلــك على الرمز أو الأسطورة فى الفن التركي .

وقد استطاع الأتراك أن يطوروا فن السجاد ويحافظوا على التقاليد الفنية والصناعية الخاصة بهذا الفن لمئات السنين ونقلت تلك الأساليب من جيل إلي جيل ، ومن مكان إلي مكان هاجر إليه الأتراك ، ولذلك تري بعض الدراسات أن نقطة البداية لدراسة فن السجاد بوجه عام يجب أن تنطلق من بداية نشــأة السجاد التركي وخصائصه وربط ذلك بالأماكن التي تطور بها ، وعلى الرغم من أن بعض الحضارات القديمة قد عرفت بعض أنواع مــن الســجاد مثــل الآشوريين والبابلين والأخمينين واستمرت تقاليد هذا الفن بعــد ذلــك عنــد الساسانين والبيزنطيين ، ولكن هذه الأنواع من السجاجيد القديمة لم تكن مــن نوع السجاد المعقود بل كانت مصنوعة بأسلوب صناعي مُعّين مــن النســيج والغزل ، وأحيانا كانت بعض السجاجيد تُزيَّن بقطع من الأحجار الكريمــة ، وقد استخدم الخلفاء المسلمين في العصور الإسلامية المبكرة هذه النوعية من السجاد ، غير أننا لا يمكننا أن نثبت أن هذا السجاد الذي استخدمه المســلمون خلال القرون (٨ــ٩ــ١٠م) أنها كانت من النوع الوبري المعقــود ، وهــذا الأمر يختلف مع السجاد المعقود الذي بدأ مع قيام دولة السلاجقة خلال القرن ١١م وقد عرفته البلدان الإسلامية التي خضعت لحكم السلاجقة .

وكانت مدينة قونيه عاصمة دولة سلاجقة الأناضول أهم مركز تطــور وأزدهر فيه السجاد التركي في بلاد الأناضول وكانت عمليات التطوير تــتم

باستمرار وبشكل مُنَظم ، وتُشكّل مجموعة السجاجيد المنسوبة إلي قونيه أولي الحلقات في تطور السجاد التركي بالأناضول ، وهي تمثل فترة زمنية طويلة من القرن الثالث عشر إلي القرن التاسع عشر ، وكانت السجاجيد الأولي التي تم اكتشافها في قونيه كانت مصنوعة بأسلوب أو طريقة عقــدة (جــودريز) التركية ، وهذه المجموعة مكونة من ثمان سجاجيد واكتشفت ســنة ١٩٠٥ م بواسطة أحد الموظفين بالقنصلية الألمانيــة فــي إســتانبول وكــان يــدعي لوتفيد Loytved ومعه ف . مارتين F Martin ، وُوجدتْ هذه المجموعــة في جامع علاء الدين في قونيه ، ولهذه المجموعة أهمية كبيرة فــي تــاريخ السجاد العالمي وهي محفوظة الآن في متحف الآثــار الإســلامية والتركيــة باستانبول الذي يحتفظ بأهم وأغني مجموعة من قطع السجاد مــن متــاحف العالم، وهذه السجاجيد عبارة عن ثلاث سجاجيد كبيرة الحجم يبدو عليها القدم بشكل كبير ، وهناك ثلاث قطع تمثل ثلاث سجاجيد صــغيرة الحجــم وهــي عبارة عن قطع بقيت من هذه السجاجيد ، وأخيراً هناك قطعتــان صــغيرتان تمثلان السجادتان الكبيرتان المتبقيتان من هذه الســجاجيد الثمــاني ، وعلــي الرغم من قدم هذه السجاجيد وتلفها إلا أنها تُعَبّر عــن دقــة التصــميمات ، وجودة الألوان ، وهي ألوان سادة ، ووجود هذه السجاجيد في أكبر جامع في قونيه يؤكد صنعها زمن سلاجقة الأناضول لاستخدامها في جــامع العاصــمة الكبير(٣٣) . وربما تم صُنع هذه السجاجيد الثماني عندما تم توسعة وإصــلاح جامع علاء الدين في قونيه سنة ١٢٢١ م وأهدي السلطان هذه المجموعة من السجاد إلي الجامع وُتشير زخارف وألوان وفخامة هذه السجاجيد أنها صُنعتْ بين سنوات ١٢٢١ و ١٢٥٠ م وهي سنوات الازدهار والرقي لدولة سلاجقة

(٣٣) - Şerare Yetkin ; Op. Cit,p.7

الأناضول ، وقد أشار الرحالة ماركو بولو Marko polo أثناء سياحته في الأناضول بين سنوات ١٢٧١- ١٢٧٢ م إلي أن " أجمل وأفضل سجاد في العالم يُصنع هنا في تركمانيا (أي الأناضول)" وهذا يُشير إلي تفوق سلاجقة الأناضول في هذه الصناعة ، وبالإضافة إلي قونيه كان هناك مراكز صناعية أخري للسجاد مثل سيواس وقيسريه ، وقد استخدمت السجاجيد التي أكتشف في قونيه في تغطية الأرضيات في أكبر جوامع قونيه وهو جامع علاء الدين كما ذكرنا من قبل ، وكان أبعاد بعض هذه السجاجيد خمسة أو ستة أمتار ، أما الألوان المستخدمة فكانت اللون الأحمر الغامق والفاتح ، واللون الأزرق الغامق والفاتح ، واللون الأصفر، والأخضر، والأبيض ، وقد استخدم اللون البني بشكل قليل وغالبا ما كان يستخدم في عمليات تحديد بعض الزخارف ، وكان اللون الأزرق الفاتح يستخدم في الأرضيات ، في حين يستخدم الأزرق الغامق في عمل الزخارف ، أو العكس يستخدم الأزرق الغامق في الأرضيات والأزرق الفاتح في الزخارف [٣٤] .

السجاد العثماني في المرحلة المبكرة

بعد سقوط دولة سلاجقة الأناضول في بداية القرن ١٤ م قامت إمارات تركمانية كثيرة وكان منها إمارة بنو عثمان التي سرعان ما سيطرت على بقية الأمارات الأخرى في فترة قصيرة ، وازدادت قوتها وسيطرت على غالبية الأناضول ، وخلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر ترسخ الفن العثماني، وانطلق بقوة حتى وصل إلي مرحلة الازدهار والرقي خلال القرن ١٦ م والتي تعرف بالعصر الكيلاسيكي في الفن التركي .

---

(٣٤) - Şerare Yetkin , Op . Cit, pp.7-8

وبالنسبة لفن السجاد العثماني في المرحلة المبكرة نلاحظ أنه أعتمد علـــى أصول وتقاليد قويه ورثها عن السلاجقة الذين كانوا قد وصلوا بفــن الســجاد خلال القرن ١٣ م إلي مرحلة متقدمة وبدأ فن السجاد العثماني ينطلق ويتطور بناءاً علي الأصول والتقاليد السلجوقية ، وظل السجاد العثماني خلال القــرنين الرابع عشر والخامس عشر مرتبطا بأساليب السجاد السلجوقي سواء في التقاليد والأساليب الصناعية أو الزخرفية ، وخلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ظهرت تكوينات وعناصر زخرفية جديدة ميّزت الســجاد التركــي فــي تلــك المرحلة ، وبهذا حقق فن السجاد التركي الاستمرارية فــي التطــور والإبــداع خلال القرون المتتالية ، وازدادت أشكاله وأنواعه ، فبالإضافة إلــي الأشــكال الحيوانية التي شاهدناها في سجاد القرن الرابع عشر والخامس عشر، وجدنا إن هذه الأشكال والتي كانت تنفذ على أرضية مقسمة إلي مناطق مربعه، رأينا أنه أصبح هناك عناصر وأشكال هندسية حلت محل تلك الأشكال الحيوانية والتــي كانت ترسم بشكل متعاكس في الغالب ، ونشاهد هــذا الســجاد فــي الرســوم الأوربية التي تعود إلي بدايات القرن ١٤ م وسوف يتطور هذا السجاد ويعُرف بعد ذلك بطريق الخطأ في الدراسات الخاصة بالسجاد باسم " سجاد هولباين "

وبدءا من النصف الثاني من القرن ١٥م بدأت تقل رسوم اللوحات التي تحتوي على سجاجيد بها رسوم حيوانية ، وفي النهاية اختفت هــذه الرســوم الحيوانية خلال القرن ١٦ م من اللوحات الأوربية ليحل محلها رسوم لأشكال هندسية وعناصر نباتية ، وقد أُطلق على هذا السجاد الذي أخذ في الظهــور في لوحات الرسامين الأوربيين بداية من النصف الثاني مــن القــرن ١٥ م بطريق الخطأ اسم "سجاد هولباين Holbein Halıları " ، وذلك لظهور هذا السجاد في لوحات الرسام الألماني الشاب هانز هولباين ، وربما أطلق هــذا

الاسم أحد تجار السجاد ، غير أن هذا الأمر أو التسمية ليست صحيحة ، ذلك لأنه ليس هناك علاقة بين تلك السجاجيد وبين الرسام هولباين ، فقط قام برسم بعض القطع من هذا النوع من السجاد ، ولكن شاع هذا الاسم واستمر حتـــى وصل إلينا [٣٥] .

وهناك مجموعة من السجاجيد تُعَبِّر عن مرحلة الانتقال من القرن ١٥ م إلي القرن ١٦ م ولها أهمية كبري في السجاد العثمـــاني ، وزخـــارف هــذه المجموعة عبارة عن مناطق مربعه صغيرة في أرضية السجادة أو أن الفنان قام بتقسيم الأرضية إلى مناطق مربعة صغيرة ، وداخل هذه المربعات أشكال مثمنة يحيط بها شريط يتداخل مع بعضه في زوايا المثمن ، وداخل هذا الشكل مثمن آخر صغير وبداخله شكل نجمي ، والزخارف الغالبة هنا هي الهندسية ، وهناك تصميم آخر نجد فيه أرضية السجادة مقسمة إلي أشـــكال أو منـــاطق مربعه ، ويوجد بداخل المربعات أشكال مثمنة مثل الشكل الســابق وصـــفه ، ولكن حلت هنا الزخارف النباتية محل الزخارف الهندسية ، والتصميم الثالث في هذه المجموعة عبارة عن أشكال مربعة أو مستطيلة كبيرة تغطي أرضية السجاد وبداخلها أشكال مثمنة كبيرة ، وداخل هــذه الأشـــكال نجـــوم مُلَثَّـــت بعناصر نباتية منفذة بشكل هندسي ، أي أن العنصر النباتي تم تحويله إلي ما يشبه الشكل الهندسي ، والتصميم الأخير في هذه المجموعة يتشابه مع السابق، شكل مربع كبيرة في وسط أرضية السجادة وفوقه وتحته شكلان مربعان أقل حجما ، وبداخل هذه المربعات أشكال مثمنة بداخلها عناصـــر نباتيـــة منفـــذة بأسلوب هندسي ، وتحتفظ بعض المتاحف بتركيا ببعض القطع والنماذج مـــن

---

(٣٥) -Ş. Yetkin , Op . Cit , p. 35 .

هذه المجموعة من السجاجيد التي تمثل كما ذكرنا مرحلة إنتقال من القرن الخامس عشر إلي القرن السادس عشر مثل متحف الآثار الإسلامية والتركية باستانبول ، ومتحف مولانا في قونيه وتعرض فيه سجادة عُثر عليها في جامع أشرف أوغلو الواقع في مدينة بيشهر وتُعَد من أهم الأمثلة لمجموعة السجاد التركي في تلك المرحلة ، وهناك بعض السجاجيد في متحف أوقاف السجاد باستانبول ، والمتحف الوطني استكهوكم [٣٦] .

ومن الجدير بالذكر أن تجارة السجاد بين الشرق والغرب قد انتعشت بشكل كبير وحققت رواجا ملحوظا خلال القرن ١٦م ، وقام التجار الإيطاليون بدور الوسيط فى هذه التجارة بين الشرق والغرب وكان أغنياء أوروبا يبذلون الكثير فى سبيل الحصول على السجاجيد الوافدة من الشرق الى الغرب ، وأصبح اقتناء السجاد أشبه بالموضة السائدة خلال هذا العصر فى معظم عواصم أوروبا .

ونلاحظ أن الرسامين الذين قاموا برسم صور لمشاهير الأوربيين حرصوا على الاهتمام بإظهار السجاجيد التركية ذات الأصول الوافدة أو الأجنبية وذلك كنوع من الديكور ، وكان هذا الأمر متبعا أيضا عند رسامي القرن ١٥م . وكانت موضوعات الرسوم تحتوي على رسوم لأعضاء الكنيسة أو موضوعات خاصة بالسيد المسيح والسيدة العذراء ، وكان وضع أو إظهار سجادة تركية من أهم الأمور التي كان يحرص الرسامون على إبراز ذلك العنصر ، وكانت هذه السجادة ترسم كغطاء لأحد المناضد أو معلقة على أحد الجدران ، أو معلقة من أحد البلكونات ، ويلفت النظر في هذه المجموعة من

---

(٣٦) - Ş. Yetkin , Op . Cit , pp. 44-45

الرسوم الأوربية أن عنصر الحيوانات المتقابلة في سجاد القرن الخامس عشر استبدل بعناصر وزخارف هندسية بدءا من نهاية القرن الخامس عشر ، وكان التشكيل الزخرفي بوجه عام في هذه السجاجيد عبارة عـن أشـكال مثمنـة وحولها أشكال لنجوم ووريدات ويحدد التكوينات الزخرفية إطارات ضيقة .

وهناك أمر آخر يلفت النظر وهو أن أهم مؤسسة في الغرب وهي الكنيسة في تلك الفترة كانت في نفس الوقت أغني مؤسسة وأهم مشتري لهذا السـجاد ، ومن المعروف أن الكنيسة منذ فترة طويلة تهتم بالمنسوجات والسجاد الإسلامي ، وحرصت منذ بداية وصول السجاد التركي إلي أوربا إلي جمع أكبر عدد منـه واستخدامه في الكنائس ودور العبادة وكان يستخدم في أقدس مكان بالكنيسة وهو حنية أو محراب الكنيسة حيث كان يوضع أمام الحنية ، وإلى الآن لا يزال هـذا التقليد مستمرا في بعض الكنائس الأوروبية الكبرى .

وبالإضافة إلي ورود أسماء الرسامين في اللوحـات الأوروبيـة التـي تحتوي على رسوم وأشكال للسجاد التركي نجد أن هناك بعـض المُسـميات أُطلقت على هذا السجاد مثل "هولباين " و" لوتو" كذلك قام بعـض الرسـامين الإيطاليين برسم السجاد التركي في بعض أعمالهم الفنية وهي تظهـر نفـس السجاجيد التي تنتمي إلي القرن ١٦م. وبالإضافة إلي اتخاذ السجاد التركـي مكانة مُميزة في فن الرسم الأوربي فهناك أمر آخر نستشفه من خـلال ذلـك وهو ازدهار عمليات بيع السجاد خارج الدولة العثمانية ، ويشير استخدام هذا العنصر الزخرفي (السجاد) الأجنبي في اللوحات والرسومات الأوربية إلي ما وصل إليه هذا العنصر الوافد من مكانه وقبول لدى الأوربيين ، وأنـه كـان عنصراً زخرفيا مرغوبا فيه ، أيضا تُشير هذه الأعداد الكبيـرة مـن السـجاد

التركي في متاحف للبلدان الأوربية والمجموعات الخاصة إلى حجم التجارة بين تركيا وهذه البلاد، وهذا الكم من السجاد يُمثّل فترة تاريخية ممتدة بدءا من القرن الخامس عشر وحتى العصر الحديث .

السجاد العثماني في العصر الكيلاسيكي

المقصود بالعصر الكيلاسيكي في الفن العثماني المرحلة التي تشمل القرنين السادس عشر والسابع عشر، وهي المرحلة التي شهدت ازدهار الفن العثماني بوجه عام سواء فن العمارة أو الفنون التطبيقية ، وقد أُنتجت روائع الفن العثماني في تلك المرحلة ، وتتميّز بأسلوب مميّز لا تظهر به الأساليب السلجوقية القديمة فقد هضمها الفن العثماني وأضاف إليها وظهر به شخصيته وأسلوبه كما لا يظهر في فنون تلك المرحلة التأثيرات الأوربية وسوف تظهر في مرحلة لاحقة من القرن السابع عشر ، ولذلك يطلق علماء الآثار على هذه المرحلة من الفن العثماني العصر الكيلاسيكي .

وفن السجاد مثل بقية الفنون التطبيقية العثمانية قد تطور وازدهر بشكل كبير خلال تلك المرحلة ، ونستطيع القول أنه بدأت مرحلة جديدة في فن السجاد التركي خلال القرن ١٦م تميزت بالثراء الزخرفي الكبير ، وقد استمرت الزخارف الهندسية التي ظهرت خلال القرن ١٥ م وحافظت على تطورها خلال القرن ١٦م ، ولكن كما أشرنا منذ قليل أن فترة القرن ١٦ م شهدت قمة الازدهار في الفن العثماني فنجد أن فن السجاد حدث به طفرة كبيرة في التصميمات والأنواع وكذلك الزخارف [٣٧] ، وقد شهد القرن السادس عشر والقرن السابع عشر أزهي فترات السجاد التركي ، ونستطيع أن

---

(٣٧) - Ş . Yetkin , Op . Cit , p.87

نقسم السجاد المُنتج خلال تلك الفترة إلي قسمين أو مجموعتين يوجد بينهما اختلافات في الأسلوب الصناعي والزخارف وأن كان الأساس واحد في كلا المجموعتين ، وتُعرف المجموعة الأولي من سجاجيد تلك المرحلة باسم " سجاجيد عُشاق " والمجموعة الثانية باسم " سجاجيد السراي العثمانية " .

سجاد عُشاق (٣٨)

تُشكّل مجموعة السجاجيد العثمانية التي تُعرف بسجاجيد عُشاق أكبر مجموعة من السجاجيد المتنوعة في أساليبها وزخارفها ، وتتشابه سجاجيد عُشاق من حيث الأسلوب الصناعي وترتيب العناصر الزخرفية مع مجموعة سجاجيد هولياين ، وهي مصنوعة من الصوف واستخدم فيها عُقدة جورديز (العقدة التركية) ، ولكن في سجاجيد عُشاق حلت الزخارف النباتية محل

---

(٣٨) عُشاق " Uşak " من أهم مراكز الاستيطان في بلاد الأناضول منذ القدم ، دخلت تحت نفوذ الأتراك السلاجقة بالأناضول في بداية القرن ١٣م عندما استولي عليها السلطان علاء الدين كيقباد من البيزنطيين ، وعندما سقطت دولة سلاجقة الأناضول دخلت مدينة عُشاق تحت حكم أمارة أولاد كرميان ، وفي عهد السلطان العثماني بايزيد الأول (يلدريم) قضي على إمارة أولا كرميان وضم أملاكها ومنها عُشاق إلي أملاك الدولة العثمانية سنة ١٣٩١ م ، وبعد هزيمة بايزيد على يد قوات تيمور لنك عادت عُشاق مرة أخري إلي أمارة أولاد كرميان التي عادت إلي الوجود مرة أخري ، وفي عهد السلطان مراد الثاني انضمت دويلة أولاد كرميان إلي الدولة العثمانية سنة ١٤٢٩م، وأصبحت عشاق مقاطعة تابعة لولاية كوتاهية خلال القصر العثماني ، واستمر هذا الوضع حتى سنة١٩٥٣م حيث أصبحت عُشاق ولاية أو محافظة مستقلة عن كوتاهية ، وهي تقع في غرب تركيا الحالية ، وقد اشتهرت عُشاق خلال العصر العثماني بصناعة السجاد بأحجام وأشكال مختلفة وكذلك عرفت صناعة الكليم ، وتشير الوثائق القديمة العثمانية إلى تطور وازدهار صناعة السجاد والكليم في مدينة عُشاق ، وتحتوي عشاق على بعض الآثار من عهد إمارة أولاد كرميان ومن العصر العثماني وهي عبارة عن بعض الجوامع والمدارس والمكاتب .

أنظر : - Pars Tuğlacı : Osmanlı Şehirleri , Ist . 1985 , pp. 299 - 300

الزخارف الهندسية ، وقد تميّزت هذه السجاجيد بعنصر أو شكل السرة أو الميدالية أو البخارية ، وقد بدأ استخدام هذه العنصر في السجاد التركي في القرن ١٦ م ، وقد استخدم هذا العنصر بنجاح في السجاجيد الإيرانية خلال القرن ١٦م، ومن الجدير بالذكر أن هذه العنصر الزخرفي كان يستخدم في الأساس في زخرفة جلود الكتب ومنها انتقل إلي السجاد ، ونشاهد عنصر الميدالية أو البخارية في بعض السجاجيد التي رُسمتْ في بعض التصاوير الإيرانية التي ترجع إلي القرن ١٥ م ، غير أنه لم يصل إلينا نماذج أصلية من هذا السجاد في العصر الحديث ، واعتباراً من القرن ١٦ م أصبح عنصر البخارية أو الميدالية هو النموذج والأساس في السجاد الإيراني .

وكان التصميم الخاص بهذا العنصر (الميدالية) عبارة عن ميدالية أو بخارية في الوسط ، ويحيط بها أرباع بخاريات في زوايا السجادة مع الإطار والشريط الزخرفي الذي يحيط بالسجادة ، وهذا التصميم كان الأساس في سجاجيد مدن تبريز وقاشان وأصفهان ، وقد امتلأت البخارية أو الميدالية الوسطي وأرضية السجادة كلها بزخارف نباتية وأشكال لرسوم آدمية وحيوانية ، وتُشاهد هذه المناظر في التصاوير التي ترجع إلي نفس الفترة .

سجاجيد عُشاق ذات الميدالية أو البخارية

هناك نوعان من السجاجيد التي تُعبِّر عن نوع سجاجيد عُشاق ذات الميدالية أو البخارية [٣٩] وهما سجاجيد عُشاق ذات البخارية والنوع الثاني هو سجاجيد عُشاق ذات النجوم ، ومن الجدير بالذكر أن سجاد عُشاق استمر في

---

(٣٩) يُعرف هذا النوع من السجاجيد أيضا باسم السجاجيد ذات السرة .

إنتاجه وتطوره حتى القرن ١٨ م ، وقد وصل إلينا أمثلة كثيرة مـن سـجاد عُشاق ويصل حجم بعضها إلي عشرة أمتار طولا .

والتصميم التقليدي لسجاد عشاق ذو البخارية أو الميدالية هـو بخاريـة كبيرة في وسط السجادة ، ويحيط بالبخارية الوسطي أجزاء مـن البخاريـة ، ويخرج من أعلي وأسفل الميدالية أو البخارية الوسطي الكبيرة نتـوء يشـبه الترس أو الورقة النباتية وكأنه امتداد للبخارية ، وهذا الشـكل أو التصـميم الذي اتبع في سجاجيد عُشاق سواء أكانت كبيرة الحجم أم صـغيرة، بخاريـة كبيرة في الوسط وأنصافها حولها ، ويحتفظ متحف الآثار الإسلامية والتركية ومتحف أوقاف السجاد في إستانبول بنماذج رائعـة مـن سـجاد عُشـاق ذو البخارية أو الميدالية ، ومن أهم وأجمل هذه السجاجيد واحدة كبيرة لها أرضية باللون الأزرق الغامق والبخارية الوسطي الكبيرة باللون الأحمـر الغـامق ، وأجزاء البخاريات الجانبية باللون الأزرق الفاتح ، وتحتوي البخارية الكبيـرة الوسطي على أربع مراوح نخيلية بألوان متعددة الأحمر والأزرق والأصفر ، ويقابل هذه المراوح النخيلية عناصر نباتية من الرومي .

سجاجيد عُشاق ذات النجوم

عُرِفْ هذا النوع من سجاد عُشاق بهذا الاسم لأن البخارية المسـتخدمة تأخذ الشكل النجمي وفي الغالب تأخذ النجمة الكبيرة الشكل الثماني ، أي أنها نجمة ذات ثماني رؤس أو أضلاع ، وذلك بالتناوب مـع أشـكال الـبقلاوة الزخرفية ، ويتكرر هذا التصميم على سطح السجادة [٤٠]

---

(٤٠) - Ş. Yetkin , Op . Cit, P.99

سجاجيد عُشاق ذات زخارف الزهور

يُعرف هذا النوع أيضا بسجاجيد عُشاق ذات زخارف البقلاوة والمقصود بزخارف البقلاوة أشكال هندسية (المعيَّن) وهي تشبه نوع من الحلوى التركية، ولذلك أطلق عليها هذا الاسم ، وقد أنتج هذا النوع من السجاد في منطقة عُشاق ، وتتميّز سجاجيد هذه المجموعة بأنه يحيط بها إطار من زخارف السحب الصينية ، وزخارف السجادة عبارة عن نجوم وأشكال مثمنات تملأ أرضية السجادة ، ووضعت هذه الأشكال داخل بخاريات أو ميداليات تحصر بينها أشكال زخرفية تشبه البقلاوة ، وهذا النوع من سجاجيد عُشاق يعود إلي القرن ١٧م ، وهناك سجادة من هذا النوع في متحف هامبورج بألمانيا ، وهناك مثال واحد في متحف الآثار الإسلامية والتركية باستانبول .

سجاجيد عُشاق ذات الأرضيات البيضاء

تُعرف هذه المجموعة أيضا باسم سجاجيد عُشاق ذات زخارف الطيور ، وتؤرخ هذه المجموعة من السجاد بفترة القرنين السادس عشر والسابع عشر ، وأهم ما يُميِّز هذه المجوعة أن الأرضيات بها بيضاء أو لون كريم أقرب إلي الأبيض ، وقوام الزخرفة في هذه السجاجيد رسوم نباتية محورة من أزهار ووريدات بينها أشكال نباتية رُسمت بشكل مُحوّر بحيث تبدو وكأنها أشكال طيور ، ولهذا السبب يُطلقْ خطأ على هذا النوع "سجاجيد عُشاق ذات الطيور[٤١] وتلفت النظر في هذه السجاجيد أيضا أشكال الوريدات التي تتحد لتشكيل مناطق مربعه ، وداخل كل مربع تكوينات زخرفية من الزهور ، أما إطار السجادة فيه عناصر السُحب الصينية ، ويوجد نماذج من هذا النوع من

---

(٤١) - Ş.Yetkin,Op.Cit,P.106

السجاد في متحف الآثار الإسلامية والتركية في إستانبول ، ومتحف مولانا في قونيه .

سجاجيد برجامه (٤٢)

ينسب هذا النوع من السجاجيد إلي منطقة أو مدينة برجامه أحد مدن غرب الأناضول القديمة ، ويعتمد هذا السجاد بشكل رئيسي على العناصر والتصميمات الهندسية التي ترسخت في السجاد التركي منذ عصر السلاجقة بالأناضول ، وقد تطور هذا الأسلوب في العصر العثماني حتى تحَورت الأشكال الهندسية إلي ما يشبه الأشكال النباتية ، وتعتبر تصميمات سجاجيد برجامه استمراراً لبعض التصميمات في بعض أنواع السجاد العثماني مثل سجاد هولباين ، وأهم أنواع سجاجيد برجامه ذلك النوع الذي يحتوي على تصميم مكون من مربعين أو ثلاثة متساوية في أبعادها ، وهي موزعة على أرضية السجادة فوق بعضها ، ويوجد داخل هذه المربعات أشكال مثمنة وأحيانا سداسية ، والأركان أو زوايا تلك الأشكال المثمنة مُلئت بالمثلثات ، وهناك مجموعة أخرى من سجاجيد برجامه تصميم زخارفها الأساسي شكل مثمن وحوله أشكال مثمنة صغيرة ، ومع تطور هذه التصميمات أصبح حول

---

(٤٢) تُعدّ برجامه "Bergama" من مدن غرب الأناضول القديمة ومن أسمائها القديمة " Pergamum و Pergaman" ، ويعود تأسيس هذه المدينة إلى نشأة الحضارات في منطقة بحر إيجه ، دخلت لفترات طويلة تحت الحكم الفارسي واليوناني والروماني والبيزنطي ، استولي عليها العرب سنة ٧١٦ م ، استولي العثمانيون على برجامه في عهد اورخان بيه (١٣٤١ م) ، وتحتوي مدينة برجامه على الكثير من الآثار العثمانية من جوامع ومدارس وأضرحة وحمامات وأسبلة ، ومدينة برجامه الآن تتبع ولاية أو محافظة إزميرIzmir وتقع في القسم الشمالي الغربي من منطقة بحر إيجه . انظر : - Pars Tuğlacı, Op . Cit , P . 51

الأشكال الرئيسية المثمنة أطر مربعة أو مستطيلة ثم أُلغيت هذه الأطر ، ثم عادت هذه الأُطر المربعة وظهرت بينها أشكال لحيوانات متقابلة ، أيضا احتوت سجاجيد برجامه على عناصر زخرفية من نجوم وأشكال هندسية من مربعات ، وتعود أقدم النماذج من السجاجيد برجامه إلي القرن السادس عشر الميلادي ، وقد استطاعت سجاجيد برجامه أن تحافظ على بعض الأساليب الزخرفية السلجوقية وكذلك الإطارات أو الأشرطة التي كانت تحتوي على كتابات كوفية حيث احتوت على هذه العناصر الزخرفية والكتابية (٤٣) .

سجاجيد السراي العثمانية

كان القرن السادس عشر (العاشر الهجري) هو أزهي عصور فن السجاد التركي ، حيث شهد تنوع كبير في أنواع وأشكال السجاجيد ، فقد استمرت الأشكال الهندسية المستخدمة في سجاجيد القرن ١٥ م مستخدمة في القرن ١٦ م ، وتطور نوع آخر من السجاجيد وهي سجاجيد الميدالية أو البخارية ، أيضا حدث أن ظهرت بعض الأساليب الصناعية والزخرفية خلال القرن ١٦ م وتحديدا بعد فتح تبريز سنة ١٥١٤ م والقاهرة سنة ١٥١٧ م وضمها إلي أملاك الدولة العثمانية حيث حدث امتزاج بين بعض التقاليد الفنية الإيرانية والمملوكية في صناعة السجاد التركي في تلك المرحلة ، وتم إنتاج بعض السجاجيد التي تحتوي على أساليب متنوعة مختلطة من الزخارف والألوان ، وهذا يظهر في بعض السجاجيد التي أُنتجت في القاهرة العثمانية بين سنوات ١٥٤٠- ١٥٥٠ م ، ولكن بعد فترة قصيرة أصبح أسلوب السراي العثماني هو الغالب والحاكم ، وهو يتميّز بزخارفه النباتية الطبيعية ، ولا

---

(٤٣) - Oktay Aslanapa ; Türk Sanatı El Kitabi, Ist.1993 , p. 126 .

يرتبط هذا النوع من السجاد بأية أنواع تطور عنها ، ولكنه ظهر فجأة في تلك المرحلة ، واحتوي على عناصر زخرفية نباتية كثيرة مثل الورقة المسننة (الُرمحّية) والمراوح النخيلية وأشكال البخاريات ، وزهور اللاله والسنبل والقرنفل والرمان وكل ذلك منفذ بأسلوب طبيعي ومتشابك ، وبمعني آخر فقد خلق أو أنتج هذه التكوين الزخرفي النباتي أسلوب زخرفي جديد ، وكان سجاد السراي يستخدم في عمله الُعقدة الإيرانية [٤٤] ويُصّنع من الصوف والحرير ، وقد شاعت هذه العناصر النباتية بهذا الأسلوب في مختلف التحف التطبيقية العثمانية مثل المنسوجات والخزف وجلود الكتب وأعمال التذهيب ، وذلك خلال النصف الثاني من القرن ١٦ م ، وقد شاع في هذه السجاجيد (السراي) استخدام الألوان الأحمر، والأزرق ، والأخضر، والأصفر، والبرتقالي ، والبني ، والأسود، والأبيض [٤٥] .

ولطبيعة ونوعية سجاد السراي فكان يستخدم كمفارش وأغطية للمناضد، ولذلك نجد بعض هذه السجاجيد على شكل سجادة بيضاوية وبعضها كان على هيئة شكل صليبي وذلك لتلائم الغرض الذي سوف تستخدم فيه ، وتحتفظ بعض المجموعات الخاصة والمتاحف بأمريكا ببعض القطع من هذا السجاد أُستخدم كمفارش للمناضد . ومن الجدير بالذكر أنه كان هناك نوع من الصوف ينتج في مصر ويتّميز برقته وصلابته ويلائم هذا النوع من السجاد وكان يتم إصدار فرامانات (أوامر) من إستانبول لجلب هذه النوعية من

(٤٤) - O. Aslanapa ,Op. Cit,P.128

(٤٥) ربيع حامد خليفة : الفنون الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة ، ٢٠٠١ ، ص ٣٠٦

الصوف المصري ، كان هذا الصوف كذلك يلائم الألوان المستخدمة في سجاجيد السراي [٤٦] .

سجاجيد الصلاة العثمانية

كان الهدف من صنع سجاجيد الصلاة إيجاد مكان مناسب ونظيف لإقامة الصلاة لمن يرغب من المسلمين ، وكان حجم سجادة الصلاة يتيح لمصلي واحد فقط السجود وأداء الصلاة ، أي أن لها غرض محدد ولهذا كان مقاس سجادة الصلاة صغير (غالبا ما يكون ١×١,٥ متر) .

وكانت سجاجيد الصلاة تزخرف بوجه عام بمنظر يُعبِّر عن الكعبة المشرفة مثل رسم حنية محراب يحيط به عمودان صغيران ، وأحيانا يتدلى من طاقية المحراب مشكاة ، وهذا الشكل الخاص بسجاجيد الصلاة وزخارفه أنتج في ورش القصر العثماني خلال القرن السادس عشر وحافظ على شكله حتى العصر الحديث ، وأنتج سجاد الصلاة بكثرة خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر في مدن غورديز (جورديز) ولا دق وقير شهر وموجور .

ويعتبر القرنين السادس عشر والسابع عشر بمثابة العصر الذهبي للسجاد العثماني الكلاسيكي ، وبعد ذلك خلال القرن الثامن عشر استمر إنتاج سجاجيد الصلاة ، وقد تأثر إنتاج المدن والمناطق الأخرى بفن القصر السلطاني ، وظهر ذلك التأثر في إنتاج هذه المناطق بعيدا عن العاصمة ، وكان إنتاجا مميزا بعض الشيء حيث تم إنتاج سجاجيد على نمط سجاجيد الصلاة وتم تصدير كميات كبيرة من هذا السجاد خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر ، وهناك مجموعات من هذا السجاد في كنائس المجر ورومانيا وتعرف

---

(٤٦) - Ş . Yetkin , Op. Cit , P.117

بـ" مجموعة سجاجيد ترانيسلفانيا" ويشير ذلك الأمر إلى أن السجاد التركي استمر حتى القرن الثامن عشر مطلوبا في أوربا .

وبعد القرن الثامن عشر تعرض إنتاج السجاد التركي إلي التوقف وبعض الركود حيث تأثر ببعض الظروف الاقتصادية التي أثرت على ورش العمل بالقصر السلطاني وقل عدد الصناع والفنانين ، أما الورش الكبيرة التي تعمل في صناعة السجاد فقد تأثرت أيضا ولم يعُدْ هناك طلبات للإنتاج مثلما كان الحال من قبل ، أيضا خلال القرن التاسع عشر بدأت أوروبا في إنتاج الأصباغ (البويات)[٤٧] المصنعة من الكيماويات وقد بدأ الأتراك بعد فترة قصيرة في استخدام هذه الأصباغ التي حلت محل الدهانات والأصباغ الطبيعية، وكان ذلك الأمر مؤثرا في صناعة السجاد التركي .

وقد استطاعت مصانع وورش السجاد الكبيرة المحافظة على وجودها على الرغم مما تعرضت له ، واستمرت في تأدية عملها وابتكرت بعض أنواع السجاد مختلف عن سجاد القصر السلطاني ، أو بعبارة أخري أنتجت أنواعا من السجاد الخاص بالمناطق التي أُنتج بها ، واستطاعت هذه المصانع أن تخرج من الأزمة التي تعرضت لها واستمرت في عملها .

وخلال القرن التاسع عشر حدثت بعض التجديدات والتطوير في صناعة السجاد التركي ، وبمعني آخر حاول منتجو السجاد التركي خلال القرن التاسع تطوير صناعة السجاد وبُذلت محاولات حثيثة من أجل ذلك . وفي سنة ١٨٤٤ أنشأ السلطان عبد المجيد مصنعا جديداً للسجاد عرف بـ " هركة

---

(٤٧) كلمة بوية تركية الأصل والمقصود بها هنا الأصباغ المستخدمة في صناعة السجاد والمنسوجات .

فابريقة سي " وتطور إنتاج هذا المصنع بعد فترة قصيرة في النصف الثـاني من القرن التاسع عشر حيث تحول إلى مصنع تابع للقصر السلطاني يمده بما يحتاج إليه من سجاجيد اتبعت الأساليب والطرز الغربية في إنتاجها ، وشُـيِّد خلال نفس الفترة أيضا ورش ومعامل للسجاد في مـدن سـيواس وقيسـرى وإستانبول ، وقد أنتجت هذه الورش أنواع من السجاد يشبه السجاد الإيرانـي في تشكيلاته الزخرفية ، وتميّز هذا السجاد برقته وألوانه الهادئة ، وكان هذا النوع من السجاد يلقي رواجا عند الطبقة الغنية من العثمانيين وكمـا سـبقت الإشارة فقد أنتج هذا السجاد متأثرا بالذوق والأساليب الأوربية .

وفي بداية القرن العشرين تم إنشاء مصنع للسجاد في إستانبول ولكنه لم يستمر في الإنتاج كثير وهو مصنع "فسخانه فابريقه سي" وتميز إنتـاج هـذا المصنع من السجاد بكبر الحجم وزخارفه منفذة وفقً اسلوب الباروك .

ولا تزال مناطق ومدن الأناضول في العصر الحالي محافظـة علـى التقاليد الفنية في صناعة السجاد وتنتج أنواع كثيرة من السجاد الـذي يتميـز بألوانه الغنية وزخارفه التقليدية بالإضافة إلي بعض الزخارف المثيرة التـي تمزج بين التقاليد الموروثة والحديثة (٤٨).

- Nazan Ölçer : "Halı Sanatı " Geleneksel Türk sanatları, PP. 115 - 130 (٤٨)

الفصل الرابع

المنسوجات العثمانية kumaş sanatı (لوحات٩٠ – ٩٧)

ازدهرت صناعة المنسوجات العثمانية منذ نشأة الدولة سنه ١٢٩٩م، وبطبيعة الحال لم تزدهر أو تظهر هذه الصناعة أو هذا الفن فجأة عند العثمانيين بل أن جذوره وتقاليده تعود إلى عهد سلاجقة الروم بالأناضول مثل بقية الفنون التطبيقية التي تعرضنا لها من قبل في هذا الكتاب . وكانت ورش ومراكز إنتاج الأقمشة والمنسوجات بمناطق الأناضول المختلفة تسهم في سد احتياجات أهالي المناطق التي تقع بها ، وعندما اتسعت أملاك الدولة العثمانية وازدادت ثراء قامت هذه المصانع والورش بعمل المنسوجات اللازمة للسلاطين وأغنياء الدولة العثمانية .

وكان القرن السادس عشر بمثابة العصر الذهبي للمنسوجات العثمانية وقد ازدهرت مدن كثيرة بصناعة المنسوجات في تلك الفترة مثل بورصه Bursa وإستانبول Istanbul ، وبيله جيك Bilecik، ودنيزلي Denizli، وأنقره Ankara، وقسطموني Kastamonu وآماصيا Amasya وقره مان karaman ، وقد أنتجت هذه المراكز الصناعية أجمل قطع المنسوجات العثمانية ، أيضا كان هناك مراكز أخرى لصناعة المنسوجات وهي مستمرة حتى العصر الحالي في إنتاجها مثل ريزه Rize ، ومرعش Maraş ، وأرضروم Erzurum وكانت هذه المدن تنتج أنواع مميزة من الأقمشة لها خصائص خاصة بالبيئة المحلية .

وقد وصلنا معلومات كثيرة من خلال السجلات الخاصة بهذه الصناعة ، وما كتبه الرحالة عن هذه المدن ، وكذلك من خلال قوانين الحساب

والمراجعات والدفاتر المتعلقة بهذه الصناعة ، حتى أن بعض عمليات الغش التجاري تكررت في هذه المصادر المتنوعة ، وكان يرد في هذه السجلات والمصادر كل ما يتعلق بالأقمشة من حيث الأنواع والألوان ومقاسات وأبعاد الأثواب ، والأسعار وكذلك أسماء أنواع الأقمشة المستخدمة في صناعة المنسوجات العثمانية . ولم يصل إلينا سوى نماذج قليلة جدا من منسوجات العصر العثماني المبكر وذلك لأن المنسوجات كانت تُصنَّع من أجل الاستخدام اليومي وقد بليتّ مع مرور الزمن ، ولكن تبقي لنا مجموعة قيّمة محفوظة في متحف طوب قابى سراي وهي عبارة عن منسوجات وقفاطين خاصة بالسلاطين العثمانيين ولهذا تم حفظها عبر القرون الماضية وهي معروضة الآن في المتحف السابق ذكره .

وتشير الوثائق والمصادر القديمة إلي أن مدينه بورصه كانت تلبي احتياجات القصر العثماني من الملابس خلال القرن الخامس عشر ، وبدءا من القرن السادس عشر أخذت الورش والمصانع التابعة للقصر في إستانبول تقوم بإنتاج ما يحتاج إليه القصر السلطاني من ملابس وأقمشة ، أيضا كان الرسامين في ورش واتليهات القصر (النقش خانه) يقومون بعمل التصميمات والزخارف المطلوبة وتُرسل بعد ذلك إلى مصانع النسيج لحساب القصر السلطاني .

وكان هناك مصانع لإنتاج المنسوجات لحساب القصر السلطاني في كل من بيلهجيك وأنقره بالإضافة إلي بورصه ، أيضا كان يتم إرسال بعض التصميمات والزخارف إلى بعض المراكز والمدن الأوربية مثل البندقيه وذلك لعمل أقمشة معيَّنه لحساب القصر العثماني .

أنواع الأقمشة العثمانية

قماش الــ تشطما Çatma[٤٩]

من أهم أنواع الأقمشة العثمانية ،وهذا النوع يعتبر نوعــا مــن أنــواع القطيفة ، والفرق بينه وبين القطيفة هو أن الزخارف والــورود تكــون فــي مستوي بارز عن الأرضية المنفذة فوقها ، وأرضيته مزدوجة ، وقد ورد في مصادر النصف الأخير من القرن الخامس عشر معلومات أو إشارات إلى هذا النوع من القماش ، فقد أشارت المصادر التي تــؤرخ للفتــرة مــن ١٤٨١-١٤٨٦م والخاصة بترقية أو تعيين أولياء العهود في الصناجق (الولايات) إلى منح الأمراء أولياء العهود قفاطين من القطيفة التشطما المذهبة .

وبالإضافة إلى القفاطين كان يصنع من قماش التشطما بعــض الوســائد والمفروشات المستخدمة في الديوان الســلطاني ، وقــد اشــتهرت الوســائد (المخدات) المصنوعة من قطيفة التشطما في تلك الفتــرة وكانــت أبعادهــا (١٢٠×٨٠سم) ، وكان يتم تصدير بعض هذه الوسائد أو المخدات إلى أوربا أو ترسل على سبيل الإهداء . وتشير دفاتر الخزينة السلطانية التي تعود إلــى سنه ١٦٨٠م إلي أن مدن بورصه وكذلك بيله جيك وماردين كانــت تصــنع مفروشات من قماش التشطما .

قماش الكمخا "Kemha"

هو قماش مزدوج الأرضية أو الطبقات خيوطه في السداة واللحمة مــن الحرير ويقوى في الطبقة العليا بخيوط من الذهب أو الفضة ، ويُفهم من خلال

---

(٤٩) ينطق حرف Ç في التركية مثل حرفى CH في الإنجليزية .

المصادر العثمانية المبكرة أن قماش الكمخا المصنوع في يزد (إيران) وفرنك (أوربا) كان له شهرة كبيرة في تلك الفترة ، وقد تم إنتاج هذا النوع من القماش في بورصه وآماصيا أيضاً . ويتميز هذا القماش بشدته ومظهره الثري وهو من الأقمشة غالية الثمن ، وكان يُصنع منه القفاطين وكذلك المفروشات ، وأطلق عدة أسماء على قماش الكمخا وفقا لزخارفه وطريقة نسجه مثل المذهب والدولابي والجلستاني والبشوري .

قماش السراسر "Serasaer"

من الأقمشة الفاخرة ، وكان ينسج من خيوط الذهب والفضة ، وأحيانا تكون السداة من الحرير ، واللُحمة من خيوط الذهب بالتناوب مع خيوط الفضة مباشرة أثناء عملية النسج ، وهو قماش غالي الثمن قيِّم ، ثقيل في وزنه ، وكان هذا النوع هو الشائع في عمل القفاُطين الخارجية الخاصة بالسلاطين ، أيضا كان يستخدم في عمل المفروشات بالقصر ، ومن أمثلة ذلك الأغطية التي كانت توضع فوق تخت العرش في قاعة استقبال السفراء الأجانب بالقصر السلطاني حيث كانت من قماش السراسر المُطرّز .

أيضاً تشير المصادر الأصلية إلى استخدام قماش السراسر في تغطية مهد أو السرير الخاص بأول مولود للسلطان الجديد حيث كان يستخدم السراسر في الاحتفالات الخاصة بقدوم الأمير الجديد وذلك بوضعه كمفرش أو غطاء لمهد ولي العهد أو الأمير .

قماش السرنك "Serenk"

يشبه هذا القماش قماش الكمخا وهو نوع من القماش الحرير ، وأهم ما يميزه عدم استخدام خيوط الذهب والفضة أثناء عمليات نسجه ، وبوجه عام

كان ينسج من ثلاث ألوان ، وقد أنتج هذا النوع من القماش عندما أصبحت الحالة الاقتصادية للدولة العثمانية سيئة وذلك للحد من الإسراف في استخدام خيوط الذهب والفضة وبمعنى آخر أنه أُنتج عوضا عن قماش الكمخا والسراسر .

الصوف Sof

كان يُغزل من وبرْ الماعز ، وكان يتميز برقة الخيوط المغزولة ، ونظراً لتربية الماعز بكثرة في مناطق آنقره وطوُسيا فقد اشتهرت هذه المناطق بغزل الصوف الجيد وصناعته ، وذاعت شهرة أنقره في مجال الأقمشة الصوفية بدءا من القرن السادس عشر وكان وبر الماعز الذي يرعى في أنقره وضواحيها يتميز بالطول واللمعان والرقة ، وعند نسجه يُعطي مظهر الحرير، ويتميز هذا الصوف رغم رقته بأنه يحافظ على الحرارة وغير سميك، ولهذا السبب كان مطلوبا بكثرة حيث أصبح من أهم صادرات الدولة العثمانية . وقد وصف أحد السفراء الأجانب لدى الدولة العثمانية زمن السلطان سليمان القانوني وهو أ.ك . بوسبك O.G.Busbecq (١٥٥٤ – ١٥٦٢م) طريقة صناعة الصوف وخصائصه وذكر أن "الأتراك يرتدون أثواب (ملابس) فاخرة من هذا القماش ، وأن السلطان سليمان القانوني نفسه كان يرتدي ثوب من هذا القماش وكان يفضل اللون الأخضر منه " (٥٠).

الأطلس Atlas

نوع من القماش المصنوع من الحرير الرقيق المنسوج بدقة ويتميَّز بمتانته ولونه اللامع ، وكان ينسج في الغالب باللون الأحمر ، وقد أشارت

---

(٥٠) - Hülya Tezcan : "Kumaş Sanatı", Türk Sanatları, p.154

الدفاتر القديمة الخاصة بصناعة النسيج في بورصه إلى القماش الأطلسي السلطاني ذو اللون الأحمر ، ولأن الأطلس قماش أملس ومتين في ذات الوقت كان يزخرف عن طريق التطريز أو إضافة قطع من قماش آخر فوقه كزخارف وتثبت بالخياطة .

وتُعدْ أنواع الأقمشة السابق ذكرها أشهر الأقمشة المستخدمة خلال العصر العثماني سواء في قفاطين السلاطين أو المفروشات والأغطية المستخدمة في القصر السلطاني ، وبالإضافة إلى تلك الأنواع كان هناك أنواع أخرى من الأقمشة عُرفت في العصر العثماني منها الهاطاى "Hatai" والديبا "Diba" والآبا "Aba" والجانفس "Canfes" والزربافت "Zerbaft" والتفطا "Tafta" والبُورمجوك "Bürümcük" والجزي "Gezi" .

زخارف المنسوجات العثمانية

بالنسبة للعناصر الزخرفية المستخدمة في زخرفة الأقمشة والملابس العثمانية كانت نفس العناصر الشائعة في بقية الفنون التطبيقية الأخرى المعاصرة لها مثل أعمال الخزف والسجاد والمعادن والتطريز والرخام .

وتميزت العناصر الزخرفية في أقمشة ومنسوجات القرن الرابع عشر بكبر الحجم وقلة عدد الألوان المستخدمة ، وخلال القرن الخامس عشر قل حجم العناصر الزخرفية وازدادت الألوان المستخدمة ، وخلال القرن السادس عشر وصل فن النسيج العثماني إلي قمة ازدهاره حيث وصل الاقتصاد والفن في الدولة العثمانية إلي أقصي مراحل النضوج والازدهار ، وقد انعكس ذلك علي كل الفنون التطبيقية ومنها فن المنسوجات ، وقد شهد القرن السادس

عشر إنتاج أجمل أنواع المنسوجات العثمانية من حيث جودة القماش والصناعة والزخرفة .

وكانت العناصر الزخرفية الشائعة في المنسوجات العثمانية هي الزخارف النباتية مثل زهور اللاله (التوليب) والقرنفل والبنفسج والورد وزهرة الرمان والأغصان النباتية الملتفة وبينها الأوراق النباتية المسننة (ساز يابراغي) وثمار الصنوبر الكبيرة .

وقد نفذت هذه الزخارف النباتية علي المنسوجات بأسلوب قريب إلي الطبيعة وهذا الأسلوب ميَّز الزخارف العثمانية النباتية عن غيرها من زخارف أقمشة البلدان الأخرى مثل إيران والهند ، وبالإضافة إلي العناصر النباتية السابق ذكرها استخدم النساجون في العصر العثماني أنواع أخرى من الزخارف مثل السحب الصينية والأقمار (النقاط أو البقع المتجاورة) وخاتم سليمان وقرص الشمس .

وقد استخدمت الأشكال الحيوانية بقلة في الأقمشة العثمانية مثل الغزلان والضباء وسط الأغصان النباتية ورسوم الطاووس بشكل متقابل ، وأحيانا ذيل الطاووس فقط ، وكل هذه العناصر الحيوانية كانت تستخدم في الأقمشة العثمانية ولكن كانت قليلة أو نادرة الاستخدام وكان استخدام هذه العناصر مع بعضها يتم وفق خطة مُعيَّنة أو نظام زخرفي مُعيَّن، غير أن هناك فكرة أساسية في كل هذه الزخارف وهي اللانهائية ، ومن أهم العناصر التي تشاهد وتعبر عن هذه الفكرة عنصر "الساز" (الورقة المسننة) حيث كان يعرف بـ "طريق الساز" وكان يُرسمْ هذا العنصر بواسطة النقاشين في النقش خانة التابعة للقصر السلطاني ويُرسَل بعد ذلك ليطبق على المنسوجات ، وينفذ هذا

الأسلوب بواسطة رسم لأغصان رقيقة تحصر بينها زهور ووريدات قريبة من الطبيعة ، ويقطع هذه الأغصان في بعض الأماكن أوراق الساز (المسننة) كبيرة الحجم والملتفة ، أي تُرسمْ بشكل غير مستقيم (مائل) وهناك قفطانين من قماش الكمخا نُفذت فيها زخارف أوراق الساز بشكل جميل جدا ، وبالإضافة إلي زخرفة "طريق الساز" هناك تشكيل زخرفي آخر عبارة عن شكل بيضاوي أشبه بالميدالية يتكرر هذا الشكل على قطعة النسيج ، ويعرف القماش المزخرف بهذا العنصر الزخرفي بالقماش ذو الميدالية . أيضا من الزخارف التي تنتمي إلي الزخرفة اللانهائية عناصر نباتية قريبة من الطبيعة تسير بشكل رأسي إلى أعلى ومن الجانبين توجد زهور ووريدات .

طرق زخرفة المنسوجات العثمانية

تحدثنا عن أنواع الزخارف والعناصر الزخرفية في المنسوجات العثمانية ونشير الآن إلى أهم طرق تنفيذ هذه الزخارف .

- طريقة الزخرفة أثناء عمليات النسيج

وتتم هذه الطريقة أو الأسلوب الزخرفي أثناء عملية نسيج القماش حيث يتم ترتيب خيوط السداة مع خيوط مع خيوط اللُحمة بشكل معين في قطع القماش المُراد زخرفته وتكون خيوط النسيج من القطن أو الحرير أو الصوف بألوان مختلفة أو من خيوط الذهب والفضة ، وتوضع أو ترتب هذه الخيوط بشكل معين مع الخيوط الأخرى المستخدمة في عمليات النسيج بحيث يتم أحداث الزخارف أثناء عملية النسج .

- **طريقة التطريز**

تذكرنا هذه الطريقة بطريقة التكفيت في المعادن حيث يستخدم في التطريز استخدام خيوط من قماش ثمين أغلى من القماش المنسوج أو استخدام خيوط من معدن الذهب أو الفضة ، ويتم التطريز باستخدام إبرة خياطة معينة من المعدن أو العاج ، ويقوم النساج أو المُطرّز باستخدام الإبرة في إضافة الخيوط المستخدمة في عملية التطريز وإحداث الزخارف المُراد تنفيذها بواسطة الخياطة بالإبرة ومن الجدير بالذكر أن أسلوب التطريز استخدم في زخرفة كثير من الخلع والقفاطين السلطانية العثمانية .

- **طريقة الطبع**

كانت تتم هذه الطريقة باستخدام قالب خشبي محفور عليه الزخرفة المطلوبة بالحفر البارز ، وأحيانا كانت تستخدم فرشاة الرسم لإحداث الزخارف في هذا الأسلوب ، ويُعرفْ هذا الأسلوب عند الأتراك باسم "Basma" ومن الجدير بالذكر أن هذه الطريقة في زخرفة المنسوجات كانت معروفة عند المماليك في مصر قبل ضمها إلى الدولة العثمانية .

وعندما ضعف الاقتصاد العثماني خلال القرن السابع عشر تأثر فن النسيج بذلك وهبطت جودته وبدأت مراحل الضعف والتدهور بهذه الصناعة المرتبطة بالاقتصاد ، وقل استخدام خيوط الذهب والفضة كثيرا وبالتالي أدى ذلك إلي تغيير في الزخارف المستخدمة في المنسوجات .

وخلال القرن الثامن عشر وبشأن بقية أفرع الفنون والتحف التطبيقية تأثرت صناعة المنسوجات العثمانية بالأساليب والتأثيرات الأوربية الوافدة علي تركيا العثمانية ويظهر هذا التأثير الأوربي في تقليد الأقمشة الأوربية من

قبل النساجين الأتراك أو استخدام الأقمشة الأوربية ذاتها وبطبيعة الحال أدى ذلك إلى زيادة استيراد الأقمشة من أوربا وقد انتشرت موضة الملابس الأوربية وتقليدها نتيجة ازدياد الإعجاب بالأقمشة والملابس الأوربية ونتيجة لهذا الأمر ازداد الطلب على الأقمشة الأوربية ولهذا فإن الحديث عن صناعة المنسوجات العثمانية خلال القرن التاسع عشر يعتبر من الأمور العسيرة حيث لم يعد هناك الخصائص المميزة التي كانت تميز وتخص المنسوجات التقليدية العثمانية.

وفى الحقيقة فإن الدولة العثمانية ومنذ العصر المبكر اتخذت بعض الإجراءات لحماية وتقوية صناعة المنسوجات والحفاظ عليها ، فمثلا كان هناك رقابة صارمة على المصانع والورش التي تستخدم خيوط الذهب والفضة في منسوجاتها ، وأحيانا كان يتم تقليل عدد تلك المصانع للحد من المصاريف وحماية لمعدن الذهب والفضة ، وعلى سبيل المثال كان يبلغ عدد المصانع والورش التي تُصنّع قماش السراسر ٣١٨ مصنعاً وذلك في بداية عهد الصدر الأعظم صُوقلّو محمد باشا (١٥٦٥ ــ ١٥٦٩م) وقد هبط عددها إلى ٢٦٨ فقط في نهاية عهده ، وكان لابد من وضع الدمغة الرسمية (الأميرية) على قماش السراسر على سبيل المثال ولا يتم تداول وبيع القماش غير المدموغ ، وهكذا كانت الدولة حريصة على رعاية صناعة المنسوجات .

وتُشير الوثائق والدفاتر القديمة الخاصة ببعض الأمور المتعلقة بالورش والمصانع التي تعمل في صناعة النسيج إلى رعاية الدولة وتدخلها في كثير من الأحيان ، ففي سنوات ٩٧٦ هـ / ١٥٧٧م ، و ١٠٢٢ هـ / ١٦١٣ م أعطى قاضي أحد المدن حكما في موضوعين يتعلقان بصناعة المنسوجات

الأول خاص بتشغيل أو عمل أكثر من مئة ورشة أو مصنع خاص بصناعة ونسج قماش السراسر ، والحكم الثاني عندما تكرر مطلب بقية أصحاب الورش والمصانع لنفس المطلب الخاص بنسج قماش السراسر أصدر القاضي حكما يجنب هذه المصانع أية أضرار حيث كان حكمه يقضي بأن تنتج أو تنسج هذه الورش أو المصانع قماش السرنك الكمخا .

ويوجد في سجلات المحاكم العثمانية وغيرها من المصادر المعاصرة وثائق تُشير إلى ما قامت به الدولة العثمانية من إجراءات لضمان ثبات جودة الإنتاج من الأقمشة والمنسوجات ، ومع مرور الزمن قل الإنتاج من المنسوجات وقلت جودته ولكن استمر انتاج المنسوجات العثمانية بشكل معقول حتى القرن الثامن عشر ، ولكن حدث أن ابتكر أحد المهندسين في أوربا سنة ١٧٨٦م واسمه جاكار Jakar مكينة ورش المنسوجات أو إدخال المكينة أو الآلة على صناعة النسيج ، وأدى ذلك إلى فتح عصر جديد في مجال صناعة المنسوجات ، ونتيجة لهذا التطور ازداد الإنتاج الأوربي من المنسوجات المصنعة بالآلات وامتلأت الأسواق العثمانية بالمنسوجات الأوربية ، أما الورش والمصانع العثمانية التي كانت تعمل يدويا منذ مئات السنين والتي كانت تتميز بارتفاع تكاليف إنتاجها فقد انتهى الحال بتوقف الكثير منها .

وفي الواقع أن الدولة العثمانية وقبل الاكتشاف الجديد الذي أحدثه المهندس جاكار قد قامت خلال القرن الثامن عشر ببعض المحاولات لتطوير صناعة المنسوجات والنهوض بها ، فقد قامت الدولة في سنوات ١٧٥٧ و١٧٦٦م بإنشاء كثير من ورش ومعامل جديدة خاصة بصناعة المنسوجات مثل ورش تصنيع وسائد من قماش "التشطما" بالقرب من جامع آيازمه في

أسكودار بالطرف الآسيوي من إستانبول ، وبعد الانقلاب الذي أحدثه جاكار قام السلطان سليم الثالث سنة ١٨٠٤م بإنشاء آخر ورش ومعامل لقماش التشطما ضمن مُجمّع السليمية الذي شيّده في أسكودار ، وقد قامت الورش بتصنيع قماش التشطما وقماش آخر عُرف بقماش " السليمية " .

ويعتبر قماش السليمية استمرارا لنوع من القماش كان يعرف بـ "صفائي" "Savai" وبدأ إنتاجه منذ القرن السادس عشر ، وفي عهد السلطان عبد المجيد (١٨٣٩ ــ ١٨٦١م) بذلت محاولات لتطوير وإعادة إحياء المنسوجات العثمانية ، ففي سنة ١٨٣٩م نُقل مصنع فسخانة (Feshane) من منطقة قاديرجه إلى حي أيوب ، وفي سنة ١٨٤٣م تم تجديد المصنع وإحلال ماكينات تعمل بالبخار ، وفي سنة ١٨٤٤م تم إنشاء مصنع للصوف في منطقة قره قاضيلر بالقرب من إزميت ، غير أن هذا المصنع تعرض للتهديم أثناء حرب الاستقلال التركية (خلال الحرب العالمية الأولى) . وفي سنة ١٨٤٤ أيضا تم إنشاء مصنع هركه "Hereke" لتصنيع ونسج منسوجات الهَركه ، وفي سنة ١٨٥٠م أضيف قسم إلى المصنع لإنتاج قماش الكمخا ، وانتقل القسم الخاص بإنتاج القطيفة إلى منطقة باقيركوى حيث مصنع إنتاج المنسوجات القطنية ، ويقوم مصنع هركه في العصر الحديث بإنتاج ما تحتاج إليه القصور العثمانية من قماش الأستار والمفروشات [٥١].

(٥١) من الجدير بالذكر أن القصور والسرايات العثمانية تتبع حاليا إدارة خاصة بها تتبع البرلمان التركي، وهي مسئولة عن كل القصور العثمانية في عهد الجمهورية التركية حيث تشرف على صيانة وترميم هذه القصور التي حُوّل معظمها إلى متاحف بعد قيام الجمهورية ، وهي قصور كثيرة العدد وكان لابد من إنشاء إدارة لصيانتها والاهتمام بها .

ولا تزال صناعة المنسوجات في تركيا الحالية تمثل أحد أهم الصناعات التركية وتسهم كثيراً في تنمية الاقتصاد التركي وتصدر تركيا الآن كميات كبيرة من الأقمشة والمنسوجات ، ولا تزال الدولة تمد يد المساعدة إلى هذا القطاع الصناعي المهم ويساعدها في ذلك القطاع الخاص الذي أنشأ مئات المصانع الخاصة بصناعة الغزل والنسيج ، ونستطيع القول أن صناعة المنسوجات في تركيا الحديثة قد عادت إلى سابق عهدها من حيث الازدهار والتقدم .

الفصل الخامس

التحف الخشبية Ağaç Sanatı (لوحات ٩٨ - ١١٠)

ازدهرت صناعة الأخشاب في العصر العثماني ولا تزال العمائر العثمانية القائمة تحتفظ بمئات القطع الخشبية التي نطلق عليها اسم " التحف الثابتة " مثل الأسقف والأبواب والشبابيك والأعمدة والدواليب الحائطية وغير ذلك ، بالإضافة إلي مئات وربما الآلاف من التحف والقطع الخشبية المنقولة والتي لا يزال الكثير منها في أماكنها والكثير منها أيضا نقل إلي المتاحف التركية والعالمية ، ونعني بهذه التحف المنقولة المنابر وكراسي المقرئين وكراسي المصاحف ، والتوابيت وصناديق المصاحف ، وغير ذلك من أدوات الاستخدام اليومي ، ومن أهم المتاحف التركية التي تحتفظ بتحف خشبية متنوعة المتحف الأثنوغرافي في أنقره ، ومتحف مولانا ومتحف مدرسة اينجه منارة لي في قونيه، ومتحف الآثار الإسلامية والتركية ومتحف طوب قابى سراي في إستانبول وتحتوي هذه المتاحف على مجموعات قيمة من التحف الخشبية السلجوقية والعثمانية .

وقبل أن نتحدث عن فن الخشب في العصر العثماني نجد لزاما علينا أن نعود إلي الوراء إلي عصر سلاجقة الأناضول حيث حدث تطور وازدهار كبير في صناعة التحف الخشبية ، وقد استمرت تقاليد هذه الصناعة وأساليبها الفنية خلال العصر العثماني ، ومن الجدير بالذكر أن صناعة الأخشاب قد شهدت تطورا كبيرا خلال عصر السلاجقة بالأناضول حيث توفر لهذه الصناعة أنواع كثيرة من أجود أنواع الأخشاب نظرا لتوفر الغابات الخشبية في بلاد الأناضول ، وتُعدّ تلك المنطقة أهم منطقة في العالم الإسلامي توفر

بها الغابات الخشبية ولذلك قامت صناعة مزدهرة للأخشاب ، وذلك بعكس بقية مناطق العالم الإسلامي التي تميّزت بندرة الغابات والأخشاب وارتفاع ثمنها حيث كان يتم استيرادها من الخارج ، ومن أهم أنواع الأشجار التي توفرت في بلاد الأناضول واستخدمت أخشابها في العصر السلجوقي والعثماني بعده أشجار الجوز والتفاح والكمثري والورد والأبنوس والأرز .

وقد استخدم الصانع السلجوقي أساليب صناعية متنوعة في صناعة التحف والأعمال الخشبية ، ونجح في ابتكار بعض الأساليب الجديدة الصناعية والزخرفية ، وقد استمرت هذه الأساليب بعد انهيار دولة سلاجقة الأناضول أي خلال عصر الإمارات التركية والدولة العثمانية ، وتُعبِّر التحف الخشبية التي وصلت إلينا من العصر السلجوقي عن البراعة والإتقان الذي ساد صناعة التحف الخشبية السلجوقية ، وهذه التحف بعضها لا يزال موجودا في العمائر أو المباني التي صُنع من أجلها كالأسقف والأبواب والأعمدة الخشبية في الجوامع والمدارس ، والمنابر وكراسي المصاحف والتوابيت والمحاريب الخشبية التي كانت مستخدمة في الجوامع ، وبعض هذه التحف المنقولة نُقِلْ إلي بعض المتاحف التركية في الوقت الحاضر.(٥٢)

هذا وقد تنوعت التحف والأعمال الخشبية السلجوقية وغطت كافة الاستخدامات المعمارية وقد أشرنا من قبل إلي التحف الثابتة والتحف المنقولة، وكان هناك نوع من الجوامع زمن السلاجقة أُطلق عليه اسم أو طراز "الجوامع الخشبية" نظرا لشيوع استخدام مادة الخشب في تلك الجوامع ، وهذه الجوامع عبارة عن مساحات مستطيلة في أغلبها يغطيها أسقف خشبية ترتكز

(٥٢) - Gönül Öney : Anadolu Selçuklu Mimarı Süslemesi ve El Sanatları, Ankara 1992, P. 137

على أعمدة ذات تيجان وكوابيل خشبية، بالإضافة إلي الأبواب والشبابيك ، كل هذه العناصر والوحدات استخدم الخشب في تنفيذها ، ومن أهم هذه الجوامع الخشبية بالأناضول جامع آرسلان خانه في أنقره (١٢٨٩ - ١٢٩٠م) ، والجامع الكبير في أفيون (١٢٧٣م) ، والجامع الكبير في سوري حصار (١٢٧٤ م) وجامع أشرف أوغلو سليمان في بيشهر (١٢٨٩ - ١٢٩٩ م) ، وهناك جوامع خشبية لكنها تعرضت لعمليات إصلاح وترميم ففقدت الكثير من أصولها الأولى مثل الجامع الكبير في أرضروم (١١٧٤-١١٨٩م) ، وجامع صاحب عطا في قونيه (١٢٥٨ م) . ومن الجدير بالذكر أن طراز الجوامع الخشبية يعتبر استمرارا لتقاليد فن الخيام في وسط آسيا (التركستان) ، وهناك تشابه بين جوامع هذا الطراز وبين مجموعة جوامع منطقة التركستان ذات الدعائم الخشبية ، وقد انتشر بناء الجوامع الخشبية في بلاد الأناضول خلال القرنين ١٤ - ١٥م في عصر الإمارات التركية ، وهناك بعض المدن أو الولايات شاع فيها إنشاء هذه الجوامع مثل أنقره وقسطموني ، وبعبارة أخرى فإن الجوامع الخشبية المُشيَّدة في الأناضول تعتبر استمرار للتقاليد الفنية الوافدة من منطقة التركستان ، وهي بلا شك تمثل طرازا معماريا وفنيا أصيلا في العمارة التركية .(٥٣)

الطرق الصناعية والزخرفية

عرف الأتراك السلاجقة وبعدهم العثمانيون أكثر من أسلوب صناعي وزخرفي في صناعة التحف الخشبية نعرض لأهمها في عجالة قبل أن نتعرض إلي التحف الخشبية العثمانية .

---

(٥٣) - Gönül Öney, OP. Cit, P. 142

طريقة التجميع والتعشيق

كانت هذه الطريقة من أهم طرق صناعة التحف الخشبية السلجوقية ، وهي عبارة عن قطع صغيرة أو حشوات من الخشب تأخذ أشكال متنوعة هندسية مثل الطبق النجمي وأشكال مثمنات وأشكال البقلاوة ، وفي الغالب يكون السطح الخارجي لهذه القطع الخشبية الصغيرة أو الحشوات مزخرف بأسلوب الرومي النباتي بالحفر ، ويتم تجميع أو تعشيق هذه القطع مع بعضها بواسطة سدايب خشبية ، ولا يستخدم في هذه الطريقة أية مواد لاصقة أو مسامير ، ولهذا لا تتأثر التحف الخشبية المنفذة بهذه الطريقة بحرارة الجو وتستطيع أن تتمدد وتتكمش دون أن تتعرض التحفة إلى التشقق أو الكسر، وتكون هذه القطع المجمعة أو المعشقة موضوعة فوق هيكل خشبي لا يظهر من الخارج ، ويعرف هذا الأسلوب بالتجميع أو التعشيق الحقيقي ، وهناك نوع آخر من التجميع والتعشيق المُقلدْ وفيه توضع القطع المُجمّعة بجوار بعضها ولكنها تلصق بواسطة مادة لاصقة وأحيانا يستخدم الصانع المسامير في بعض الأماكن ولا يحتاج هذا التعشيق المُقلدْ إلي مهارة مثل التعشيق الحقيقي .

وقد انتشر أسلوب التجميع والتعشيق في المنابر الخشبية السلجوقية خاصة في ريش المنابر ، ومن أهم هذه المنابر منبر جامع علاء الدين في قونيه (١١٥٥ – ١١٥٦ م) ، ومنبر الجامع الكبير (أولو جامع) في آقسراي (القرن ١٢م) ، ومنبر جامع سارة خاتون في خربوط (القرن ١٢م) ، ومنبر أولو جامع في ملاطية (القرن ١٣م) ، ومنبر أولو جامع في سرت (القرن

١٣ م) ، ومنبر أولو جامع في سوري حصار (١٢٧٥م) ومنبر جامع أشرف أوغلو سليمان في بيشهر (١٢٩٩م) .

ويظهر في الأمثلة السابقة من المنابر تقدم صناعة المنابر زمن السلاجقة، وقد احتوت تلك المنابر على زخارف متنوعة هندسية ونباتية (من طراز الرومي) (٥٤) وكذلك كتابات ، وبعضها احتوى على اسم السلطان الذي صنع المنبر مثل منبر جامع علاء الدين كيقباد في قونيه ويحتوي أسم السلطان السلجوقي مسعود الأول ، ويحتوي على كتابه أخرى باسم السلطان قليج آرسلان (١١٥٥ – ١١٩٢ م) ، وهذا المنبر من أجمل المنابر السلجوقية وهو مكون من ريشتين أو جانبين وصدر (مقدمة) ، واستخدم في تنفيذه أسلوب التعشيق ، والمنبر غني بزخارفة المكونة من أشكال نجمية وزخارف نباتية وكتابية ولا يزال المنبر قائما بجامع علاء الدين إلي الآن .

ومن المنابر التي تعود إلي القرن١٤م واستخدم فيها أسلوب التعشيق منبر أولو جامع في بركي Birgi ، وشيّد هذا الجامع محمد بيه بن آيدن أوغلو سنة١٣٢٠م ، والمنبر مصنوع من الخشب الفاخر وقوام الزخرفة به زخارف هندسية في ريشتي المنبر عبارة عن أطباق نجمية تحتوي على زخارف نباتية من طراز الرومي ، وبالمنبر كتابات بخط النسخ.(٥٥)

ويحتفظ المتحف الأثنوغرافي بمنبر الجامع الكبير في سرت siirt وقد صنع بأسلوب التعشيق وهو من القرن ١٣م ، وقد استخدمت وحدات هندسية من النجوم وأشكال البقلاوة ، ونلاحظ أن الحشوات قد زخرفت أسطحها

---

(٥٤) انظر حاشية رقم (١٠٠) ص ١٤٥من هذا الكتاب .

(٥٥) Yıdız Demiriz " " XIV. Yüzyılda Ağaç Işleri" Yüzyıllar Boyunca Türk Sanatı, Ankara 1977, P. 63 -

بالحفر العميق وهي عبارة عن زخارف نباتية بأسلوب الرومي ، وهذه الزخارف نفذت في ريشتي المنبر (لوحة ٩٨) .

أيضا يحتفظ المتحف الأثنوغرافي بباب خشبي يعود إلي بدايات القرن ١٥م ونفذ بأسلوب التعشيق ، وهو عبارة عن ضلفتين وكل ضلفة مكونه من ثلاث أقسام أو حشوات ، الوسطي مستطيلة وبها طبق نجمي كبير في الوسط وحوله أجزاء من الطبق النجمي ، والحشوة السفلية مربعة بها زخارف الرومي منفذه بأسلوب الحفر ويتوسطها وريدة ، والحشوة العلوية مستطيلة زخرفت بطريقة السدايب الخشبية التي تحصر بينها مناطق هندسية صغيرة ويتوسطها كتابات بالحفر البارز صيغتها في الضلفة اليمني (ألا إن أولياء الله لا خوف) وفي الضلفة اليسري بقية الكتابة بصيغة (عليهم ولا هم يحزنون) ، وقد احتوى الباب على قطع معدنية على هيئة وريدات لتعضيد الباب بواقع ست قطع في كل ضلفة ، بالإضافة إلي شرائط معدنية من أعلي وأسفل الباب، وهذا الباب من الأمثلة الجميلة التي يحتفظ بها المتحف الأثنوغرافي ويُري به أكثر من أسلوب زخرفي (لوحة ١٠٠) .

طريقة الحفر

من الطرق الشائعة في زخارف الأخشاب السلجوقية والعثمانية وهي من الطرق القديمة ، وهناك أكثر من أسلوب في الحفر فهناك الحفر العميق أو الغائر ، وهناك الحفر البارز ، وأخيرا الحفر المشطوف ، وقد عرف السلاجقة هذه الأنواع ، وقد أشرنا منذ قليل إلي المنابر الخشبية السلجوقية وأنها كانت تحتوي على زخارف نباتية في حشوات ريش المنابر وكانت هذه الزخارف المنفذة بأسلوب الرومي الزخرفي تنفذ بطريقة الحفر الغائر أو العميق ، كذلك

استخدم هذا الأسلوب في زخارف الأبواب والشبابيك وبعض المحاريب السلجوقية الخشبية وكذلك التوابيت الخشبية التي كانت توضع في الأضرحة ، وأخيرا استخدم أسلوب الحفر في بعض المحاريب الخشبية ومن أهم الأمثلة لهذه المحاريب المحراب الخشبي الذي كان موجودا في جامع طاشكين باشا في دماص كوي في ولاية أرغُوب Ürgüp ، وهذا المحراب محفوظ الآن في المتحف الأثنوغرافي بأنقرة ، ويعود المحراب إلي النصف الأول من القرن ١٤م ، والمحراب مصنوع من خشب الجوز ، واستخدم في تنفيذ معظم زخارفه أسلوب الحفر ، ويُعبّر هذا المحراب عن مدي تقدم وازدهار صناعة الأخشاب في بلاد الأناضول خلال عصر الإمارات التركمانية . ويحيط بالمحراب من الخارج إطاران أو شريطان من الكتابات النسخية ، ويحتوي القسم الذي يعلو قمة حنية المحراب على زخارف هندسية قوامها أطباق نجمية وهي منفذه بالحفر الدقيق وكأنها قطعة من الدانتيلا ، وتحتوي حنية المحراب من الداخل على زخارف محفورة ، ويرتكز عقد حنية المحراب على عموديين صغيرين من الخشب ، وزخارف باطن حنية المحراب نباتية من طراز الرومي ، ويوجد في كوشتي عقد حنية المحراب دائرتان تحتوي كل واحدة في داخلها على كتابات وسطها لفظ الجلالة " الله " واسم " محمد" ﷺ.[٥٦] (لوحة ٩٩) ومن أهم التحف الخشبية التي تعود إلي العصر السلجوقي ويحتفظ بها متحف الآثار الإسلامية والتركية بإستانبول .

---

(٥٦) - Yıdız Demiriz, OP. it, P. 64

طريقة التفريغ

تزخرف التحف الخشبية بأسلوب الحفر والتفريغ لأشكال زخرفية معينة وهي نباتية في الغالب من طراز الرومي بحيث تبدو القطعة المزخرفة بهـذا الأسلوب وكأنها قطعة من الدانتيلا ، وقد استخدم هذا الأسـلوب بكثـرة فـي الارحال(كراسي المصاحف) السلجوقية . ويحتفظ متحف مولانا في قونيـه ببعض كراسي المصاحف استخدم في زخرفة القسم السفلي أو الأرجل أسلوب التفريغ ليشكل زخارف نباتية (أرابيسك) .

طريقة القفص

تُعرفُ هذه الطريقـة بهـذا الاسـم فـي التركيـة "Kafes Tekniği" والمقصود بها تشكيل زخارف هندسية من مثلثات ونجوم بواسـطة سـدايب خشبية وتثبت مع بعضها لإحداث هذه الأشكال وهي تشبه القفص ، وتستخدم هذه الطريقة في عمل بعض درابزينات المنابر ، وأحيانا كان يستخدم أسلوب الحفر في عمل بعض الزخارف فوق أسطح السدايب المستخدمة في طريقـة القفص ، ومن الممكن أن نُطلق على هذا الأسلوب مجازاً اسـم " التخـريم " ولكن لا يتم هذا الأسلوب بالحفر أو التخريم ولكن تجمع وتثبت السـدايب أو المراين الخشبية ، وهناك بعض المنابر السلجوقية تحتوي علـى درابزينـات نفذت بأسلوب القفص مثل منبر جامع قزل بيه في أنقره (١٢٦٤ - ١٢٨٣م)، ومنبر جامع آرسلان خانه في أنقره ومنبر جامع أشرف أوغلو سـليمان فـي بيشهر [٥٧].

---

(٥٧) - Gönül Öney, Op. Cit, P. 141

طريقة الطلاء بالبوية والتذهيب

شاعت هذه الطريقة في العصر السلجوقي وعصر الأمارات بعده خاصة في مجموعة الجوامع الخشبية التي أشرنا إليها من قبل ، حيث استخدم أسلوب دهان بعض الأجزاء بالبوية والتذهيب مثل تيجان الأعمدة الخشبية الحاملة للأسقف والكوابيل الخشبية والبراطيم الخشبية والمناطق المحصورة بينها في الأسقف ، وكانت الألوان المستخدمة في الدهان هي الأحمر والأزرق الغامق والأصفر والأبيض واللون الذهبي ، ومن أمثلة الجوامع التي استخدمت هذا الأسلوب الجامع الكبير في آفيون (١٢٧٣ م) ، وجامع اشرف أوغلو في بيشهر ، ومسجد كوشك كويي في بيشهر (القرن ١٤م) ، وجامع جاندرا أوغلو محمود بيه في قصبه كوبي في ولاية قسطموني (١٣٦٦م) ، واستمر هذا الأسلوب أو الطريقة الزخرفية (الطلاء بالبوية) خلال القرنين الرابع عشر والخامس عشر في بعض المساجد الخشبية الصغيرة .

وقد شاع هذا الأسلوب كما رأينا في الجوامع الخشبية وخاصة في الأسقف وتيجان الأعمدة وغير ذلك ، ولكن وصل إلينا بعض التحف الخشبية المنقولة التي استخدم فيها هذا الأسلوب وهي قليلة جدا ، ومن أهم هذه التحف كرسي مصحف أو رحل محفوظ في متحف مولانا في قونيه ويؤرخ بسنة ١٢٧٨م وبه زخارف لنسر ذو رأسين وأشكال متنوعة لأسود فوق أرضية من الزخارف النباتية (الأرابيسك) ، ويُعدْ هذا الرحل أو الكرسي من التحف النادرة ، واستخدم في زخارفه الألوان الأحمر واللاكية الأصفر(٥٨).

---

(٥٨) - Öney, OP. Cit, p. 141

وقد استمرت التقاليد الصناعية والزخرفية في صناعة الأخشاب في بلاد الأناضول بعد سقوط الدولة السلجوقية (١٣٠٨ م) ، وذلك خلال فترة عصر الأمارات الذي استمر خلال القرن الرابع عشر وكذلك خلال العصر العثماني بعد ذلك ، ولكن في العصر العثماني نجد أنه حدث تطور وازدهار كبير في صناعة التحف الخشبية ، وبمعني آخر أن الصانع العثماني لم يكتف بما ورثه من السلاجقة من أساليب فنية ليس فقط في مجال صناعة الخشب بل في بقية المجالات حيث واصل الصانع العثماني عمليات التطوير والإبداع وهذا هو الذي أدي في نهاية الأمر إلي تميّز التحف العثمانية الخشبية عن مثيلاتها السلجوقية ، وقد ظهرت أساليب فنية وزخرفية جديدة خلال العصر العثماني وبطل استخدام بعض الأساليب التي عرفها السلاجقة .

طريقة التطعيم

تعد طريقة التطعيم من أهم الطرق في زخرفة القطع والتحف الخشبية ، وهي طريقة معروفة منذ فترة طويلة عند المسلمين ، ولم تكن هذه الطريقة شائعة زمن السلاجقة ، ولكن في العصر العثماني ازدهرت بشكل كبير طريقة التطعيم خاصة في أبواب الجوامع وشبابيكها ، وصناديق وكراسي المصاحف، وكراسي العرش ، وصناديق حفظ الحلي والمجوهرات ، كل هذه التحف استخدم في زخرفها أسلوب التطعيم ، وهذا الأسلوب عبارة عن تطعيم أو زخرفة القطع الخشبية بمادة أخرى أثمن وأغلي كالعاج والصدف أو بنوع أثمن من الخشب، واستخدم الفنان في العصر العثماني عظم السلاحف البحرية وهو يشبه العاج ، وأحيانا كان الصانع يستخدم طريقة أخري مع التطعيم كأن يستخدم قطع من الأحجار الكريمة أو المعادن النفيسة ويرصع بها التحف

الخشبية المُطعمة ، أي استخدم أسلوبين التطعيم والترصيع ، ونشـاهد هـذا الأسلوب في كرسي عرش خاص بالسلطان أحمد الأول بمتحف طوب قـابى سراي وسوف نتحدث عنه بالتفصيل بعد قليل . وهناك تحف خشبية عثمانيـة كثيرة فيها أسلوب التطعيم سوف نذكر بعض أمثلتها عند الحديث عن نمـاذج من التحف الخشبية العثمانية .

وسوف نعطي بعض الأمثلة لتحف خشبية عثمانية تمثل فترات ومراحل العصر العثماني .

منبر أولو جامع في بورصه

شيَّد هذا الجامع السلطان العثماني يلدريم بايزيد سنة ١٣٩٩م ، ويحتوي الجامع على واحد من المنابر العثمانية المبكرة الرائعة وقام بصنع هذا المنبر الخشبي الأسطي محمد بن الحاج عبد العزيز من ولاية عينتاب ، وسبق لهـذا الصانع من قبل أن قام بعمل منبر أولو جامع في مغنسيا ، ولذلك هناك تشابه بين المنبرين وإن كان منبر جامع يلدريم بايزيد يتميز بدقة ورقة الصنع نتيجة الخبرة التي اكتسبها الصانع نتيجة مرور السنوات بعد عمـل منبـر جـامع مغنسيا، ويتكون منبر جامع بايزيد من ريشتين وصدر ، وقد زخرفت ريشتي المنبر بزخارف هندسية من الأطباق النجمية التي تحتوي في وسـطها علـى صُرر بارزة ، أما الأسلوب الصناعي المستخدم في هذا المنبر فهو التجميع أو التعشيق الحقيقي [٥٩] .

---

(٥٩) - Yıldız Demiriz, OP. Cit, P. 68

باب التربة الخضراء في بورصه [٦٠]

انشأ هذه التربة (الضريح) السلطان العثماني محمد شلبي (الأول) سنة ٨٢٤ هـ /١٤٢١م ، ويغلق على التربة باب خشبي يعتبر من أهم الأعمال الخشبية التي ترجع إلي العصر العثماني المبكر .

باب جامع چوبان مصطفي باشا في كبزه – استانبول (لوحة١٢٠)

انشأ هذا الجامع والي مصر في العصر العثماني چوبان مصطفي باشا ، وقد عُيّن واليا على مصر عقب وفاة خاير بك ٩٢٨هـ / ١٥٢١م ، وقام مصطفي باشا بعد عودته إلي إستانبول بتشييد منظومة معمارية ضخمة احتوت على جامع وضريح وخان ودار للمرق والطعام ومدرسة ومكتبة وتكية، ويتوسط الجامع هذه المجموعة المعمارية ، ويغلق على مدخل الجامع الذي يتوسط الرواق الأمامي للجامع باب خشبي ضخم يعتبر من الأمثلة الجملية العثمانية وأبعاد فتحة المدخل ١,٥٥م × ٢,٩٥م ويغلق عليها باب خشبي مكون من ضلفتين ، واستخدم في تصنيع الباب أسلوب التجميع والتعشيق ، وكذلك أسلوب التطعيم الزخرفي ، وقوام الزخارف بالباب أطباق نجمية وأجزاء منها ، ويوجد بالباب بعض الكتابات نفذت بطريقة التطعيم بالأحجار الكريمة ، وقد احتوت هذه الكتابات على اسم المنشيء مصطفي باشا واسم الصانع الأسطي على وتاريخ الباب والجامع ٩٣٠هـ / ١٥٢٢م ، وكما سبق القول فهذا الباب يعتبر تحفة فنية في حد ذاته لما يتمتع به من دقة وإتقان في الصناعة والزخرفة .

---

(٦٠) لمزيد من التفاصيل حول هذه التربة وعمارتها وزخارفها انظر صفحة (١٢٦)

باب جامع السلطان سليم الأول في إستانبول

أنشأ هذا الجامع السلطان سليمان القانوني تخليدا لاسم والـده السـلطان سليم الأول سنة ٩٢٩هـ / ١٥٢٢م ، ويقع الجامع في حي ياووز سليم نسبة إلي السلطان سليم بالقرب من حي الفاتح ، فوق ربوه مطلة على خليج القرن الذهبي ، ويغلق هذا الباب على الجامع أو بيت الصلاة الموصل بين صـحن الجامع ومكان الصلاة . وهو باب خشبي منفذ بأسلوب التعشيق مكـون مـن ضلعتين بهما زخارف أو حشوات تمثل الطبق النجمي وأجزاء منه ، بالإضافة إلي أسلوب التطعيم الذي استخدم في الباب ، وقد نفـذت الضـلف الخشـبية بشبابيك جامع سليم الأول بنفس الطريقة (لوحة ١٠٣) .

وهناك مجموعة قيمة من الأبواب الخشبية التي تغلـق علـى مـداخل الجوامع السلطانية باستانبول وتعود إلي مراحل عديدة من العصر العثمـاني ومن أمثلة ذلك باب جامع السليمانية (١٥٥٧م) وهو باب خشبي ضخم يغلق على مدخل الجامع الموصل بين الصحن ومكان الصلاة وهو مطعـم بالعـاج والصدف وبه صُرر بارزة من الخشب عليها زخارف محفورة ، وباب جامع السلطان أحمد أحد أضخم جوامع استانبول (١٦١٦ م) وهو باب جامع ضخم من ضلفتين مطعم بالصدف والعاج . وغالبا ما كان هذا المدخل أي الموصل بين بيت الصلاة والصحن بمثابة الباب الرئيسي ، لذلك كان المعمار يهتم بـه عن بقية المداخل الجانبية ، ويُعرف هذا المدخل عند الأتـراك بـــ " بـاب الجماعة " وكان يتوسط الرواق الأمامي لبيت الصلاة .

ولا تقتصر التحف الخشبية العثمانية على الأبواب فقط فهنـاك بعـض الأسقف الخشبية ، وبعض التراكيب الخشبية في بعض الأضرحة وصـناديق

حفظ المصاحف ، وكراسي المقرئين وكراسي المصحف (رحـل) وكراسـي العرش ، والدواليب الحائطية في القصور ومن أهمها الدواليب الموجودة فـي قسم الحريم بقصر طوب قابي سراي بإستانبول ، وهناك بعـض الصـناديق لحفظ المجوهرات والحلي ، وكذلك صنعت بعض الثريات مـن الخشـب ، وبعبارة أخري كان استخدام الخشب متنوعا في العصر العثماني وصُنع منـه تحف وأدوات كثيرة بعضها استخدم في العمائر الدينية ، وبعضها استخدم في العمائر المدنية من قصور وأكشاك ، وبعضها كان له اسـتخدام يـومي فـي المنازل والقصور مثل صناديق حفظ الحلي والمجوهرات وبعض الأمشـاط التي صنع بعضها من العاج ، والخلاصة أن التحف الخشبية العثمانية غطـت مجالات كثيرة في الاستخدام .

كرسي العرش

يحتفظ متحف طوب قابى سراي بكرسي عرش ينسب إلـي السـلطان مراد الرابع ولكنه في الأصل يرجع إلي عصر السلطان سليمان القانوني فـي القرن ١٦م وهو مطعم بالعاج والصدف ، وقوام الزخرفة بقطع العاج أطبـاق نجمية وزخارف نباتية من طراز الرومي ، وعناصر السحب الصينية.

كرسي عرش السلطان أحمد الأول

يعود هذا الكرسي أو التخت إلي بدايات القـرن ١٧م ، وهـو خـاص بالسلطان أحمد الأول ، وهو من الأمثلة النادرة التي تحتوي علـى زخـارف كثيرة بالصدف وعظام سلاحف البحر والأحجار الكريمة ، والكرسي عبـارة عن مقعد لجلوس السلطان يصعد إليه بسلالم صغيرة وللمقعد جلسة وظهـر ، ويحيط بالمقعد أو الجلسة أربع قوائم تحمل قمة الكرسي وهي على هيئة قبـة

منبطحة يعلوه شكل مخروطي ينتهي بشكل يشبه الهلال ، وجميع أجزاء هــذا الكرسي شُغلتْ ومُلِئت بالزخارف النباتية وقوامهــا فــي المســتوي الســفلي (القاعدة) لفائف وأغصان يخرج منها زهور اللاله ، أما ظهر جلسة المقعــد فيحتوي على فازة يخرج منها أغصان تنتهي بزهور اللاله ، وقد وُضعَ فــي الأغصان التي تخرج من الفازة من جهة اليمين واليسار فصوص من الزمرد وقطع الذهب ، أما القسم العلوي والأخير ويمثله القبة التي تغطــي الكرســي فاستخدمت الأحجار الكريمة في زخارفها مع قطع الــذهب ، والخلاصـــة أن كرسي عرش السلطان أحمد الثالث يُعتبر من التحف الخشبية النادرة ويُعبِّــر عن مدي الإتقان والبراعة التي وصل إليها صناع الأخشاب والذهب والصدف في هذه المرحلة ويُعرضْ هذا الكرسي الآن في متحف طوب قــابى ســراي (لوحة١٠٧).

صناديق المصاحف

وصل إلينا الكثير من صناديق حفظ المصحف الشريف وأهم ما يميزها الشكل الذي صممت عليه ، ويأخذ شكل القباب العادية أو المخروطية ، وكانت تُصنع صناديق المصاحف من خشب الجوز الثمين وتطعم بالعاج والصــدف، ومن أجمل صناديق المصاحف التي يحتفظ بها متحــف الآثــار الإســلامية والتركية باستانبول صندوق ينسب إلي السلطان بايزيد الثاني من بدايات القرن السادس عشر ، والصندوق عبارة عن بدن له شكل سداسي يرتكز على ست قوائم ويعلو هذا البدن قبة مخروطية الشكل ويــذكرنا هــذا الشــكل بــبعض الأضرحة التركية ، والصندوق غني بزخارفة بقطع العاج وبه بعض الكتابات (لوحة١٠٦) .

ويحتفظ المتحف السابق بصندوق مصحف آخر يختلف في شكله وزخارفة عن الصندوق السابق ، وهو يرجع إلي بداية القرن ١٧م ومن أهم الأمور التي تُميِّز هذا الصندوق توقيع الصانع وهو دالغيتش أحمد جاوويش ، ويُعدْ هذا الصندوق من أجمل التحف الخشبية العثمانية المُطعمة بالعاج ، والصندوق عبارة عن بدن مثمن يرتكز على ست قوائم أو أرجل انتهي هذا البدن من أعلاه بصف من العقود الصغيرة المتجاورة ، ويعلو ذلك بدن آخر ويمثل المكان المخصص لحفظ أجزاء المصحف ، وله شكل مثمن به أبواب صغيرة لوضع أجزاء المصحف داخل الصندوق ، وينتهي هذا البدن الثاني بصف من الشرافات الصغيرة المنفذة بالعاج وتأتي بعد ذلك القبة الصغيرة التي تُغطي الصندوق ولها رقبة كتب عليها آية الكرسي ، أما القبة نفسها فزخرفت بأجزاء من عنصر الطبق النجمي ، ويعلو القبة شكل كروي صغير بدلا من الهلال ، ونشاهد هنا الصانع وتأثره بالأشكال المعمارية وكأننا نقف أمام مبني معماري مكون من بدن وقاعدة وقبة [٦١] وهذا الشكل تحديدا يظهر به التأثر بعمارة الأضرحة التركية العثمانية ، وهذا الصندوق غني جدا بزخارفة سواء الهندسية من عنصر الطبق النجمي وأجزائه أو بعض العناصر المعمارية مثل العقود والشرافات وقمة الصندوق التي أخذت شكل القبة ، وقد كُسيَ سطحها الخارجي كذلك بأجزاء من الطبق النجمي وكل هذه الزخارف منفذه بقطع العاج ، واحتوى كذلك الصندوق على كتابات قرآنية وتوقيع الصانع (لوحة ١٠٥) .

---

(٦١) حول هذا الموضوع انظر البحث القيّم للأستاذ الدكتور / ربيع حامد خليفة وهو بعنوان : " العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية " مجلة كلية الآثار – العدد السادس ١٩٩٥ م .

كرسي مصحف (رحل)

من التحف العثمانية التي تفنن في صنعها صانعي التحف الخشبية الأتراك كراسي المصاحف (أرحال) ، ويحتفظ متحف طوب قابى سراي ببعضها ، منها رحل موجودة بمكتبة أحمد الثالث (داخل المتحف) ولهذا الرحل شكل مختلف عن الشكل التقليدي للرحال وهو عبارة عن ترابيزة صغيرة لها أربع قوائم وركب على سطحها قطعة خشبية بشكل مرتفع ومائل لأعلى وذلك لإمكانية وضع المصحف أثناء القراءة وقد نفذ الصانع زخارفه بأسلوب التطعيم بالصدف وعظام سلاحف البحر وترجع هذه التحفة إلى القرن ١٨م ، وأخيرا يحتفظ متحف طوب قابى سراي برحل يعود إلي القرن ١٩م ، وهو مزخرف بأسلوب الباروك الزخرفي الذي كان شائعا في تلك الفترة ، ويظهر به بشكل جلي التأثيرات الأوربية ، وهو عبارة عن قاعدة علوية تشبه الكتاب المفتوح كُسيت هذه القاعدة بقطعة قماش سميك بها زخارف أوربية الطراز ، وترتكز هذه القاعدة على أربع أرجل تنتهي من أعلاها بإطار عبارة عن زخارف نباتية كبيرة الحجم منفذة بالحفر على النمط الأوربي ويغلب على هذا الرحل اللون الذهبي [٦٢].

الدواليب الحائطية

تحتفظ القصور والأكشاك العثمانية وكذلك بعض منازل الأثرياء على الكثير من الدواليب الحائطية التي تستخدم في حفظ بعض المتعلقات أو وضع بعض التحف ، ويستخدم الخشب على نطاق واسع في عمل هذه الدواليب الحائطية وقد استخدم الفنان العثماني أساليب زخرفية متنوعة في زخرفة هذه

---

(٦٢) - Sabahattin Türkoğlu: "Ağaç Sanatı" Geleneksel Türk Sanatları, P. 59

الدواليب والتي كانت تشكل مع الجدران وحدة فنية متناغمة ، ومن أشهر تلك الدواليب تلك الموجودة داخل بعض الحجرات بقسم الحريم (جناح الحـــريم) بمتحف طوب قابى سراي باستانبول . ومن أمثلته الرائعة الدواليب الخشــبية الموجودة بحجرة الطعام الخاصة بالسلطان ، وكانت خاصة باستراحة السلطان وطعامه وعرفت أيضا بحجرة " الفاكهة " وهي تعود إلي القرن ١٨ م ، وأهم ما يُميّزها مجموعة الدواليب الحائطية والمشكاوات أو الخورنقات الحائطية ، ويغلب على زخارف هذه الأقسام أسلوب الطلاء بالبوية والتلــوين ، وقــوام الزخارف أشكال الزهور والفازات وأطباق الفاكهة التي تمتليء بمختلف ثمار الفاكهة ، ووضعت هذه العناصر الزخرفية داخل إطارات مستطيلة وأخــري مربعة وقد غطت الرسوم كل الجدران والدواليب الحائطية ، وهناك أشــرطة من الكتابات وضعت داخل أشكال مستطيلة أو " بحور " والألوان الغالبة هنــا هي الأصفر والأزرق والأحمر القاني والذهبي ، وهذه الحجــرة وزخارفهــا تعتبر من الأمثلة النادرة في أسلوب الزخرفة بالألوان (لوحة ١٠٩) .

السواتر الخشبية (البرفانات)

من التحف الخشبية العثمانية التي وصلت إلينــا بعــض الحــواجز أو السواتر أو البرفانات التي كان يستخدم في تنفيذها أسلوب القفص أو التخريم ، ويتكون الساتر أو البرافان من بعض القطع التي تُجمّع مع بعضها بواســطة مفصلات ، وتحتوي هذه التحف الخشبية على زخارف بأسلوب التخريم كما ذكرنا ، وتكون الزخارف في الغالب نباتية وهندسية .

ومن أهم الأمثلة لهذا النوع من التحف الخشبية العثمانية ساتر أو برافان خشبي يعود إلي القرن ١٨ م محفوظ في متحف طوب قابى سراي في قســم

جناح الحريم ، وهو مكون من ثلاثة قطع أو أقسام مستطيلة الشكل ، كل قسم أو قطعة قسمت زخارفها إلي ثلاث مناطق مربعة ومستطيلة وكل الزخـارف بأسلوب التخريم كما أسلفنا من قبل ، وكل وحدة زخرفية وضعت داخل إطار من سدايب خشبية مستطيلة أو مربعة ، وقوام الزخارف نباتية مـن طـراز الرومي وزخارف هندسية عبارة عن دوائر متجاورة مفرغـة ، أمـا قـوائم البرافان فعليها زخارف نباتية بأسلوب الحفر العميق (لوحة ١١٠) .

الثريات

هناك بعض التحف الخشبية العثمانية عبـارة عـن ثريـات أو نجـف مصنوعة من الخشب بأسلوب التخريم والتفريغ ، وفي الغالـب كانـت هـذه الثريات تشكل على هيئة كتابات متعاكسة بعضها يحتـوي بعـض الأدعيـة وبعضها يحتوي على آيات قرآنية ، وتُشكَّل هذه الكتابات على هيئة كمثريـة بحيث تعطي شكل جمالي ، وتحتفظ مكتبة راغب باشا بحي لاله لي باستانبول بمجموعة فريدة من هذه الثريات أو النجف المصنوع مـن الخشـب والـذي يحتوي على كتابات متنوعة (لوحة ١٠٨) .

الباب الثاني

دراسات وبحوث في الفن التركي

التربة الخضراء في بورصه
"دراسة فنية أثرية "

بحث نشر في مجلة كلية الآداب – جامعة جنوب الوادي – قنا .
عدد يناير ١٩٩٨ .

Bursa'da Yeşil Türbe

Mısır Kina Üni . Ed. Fak. Yıllığında Ocak 1998 sayısı

الفصل الأول

التربة الخضراء في بورصه

"دراسة أثرية معمارية"

(شكل ١)(لوحات ١١١ - ١١٧)

مقدمة

على الرغم من أن فكرة الضريح والاهتمام بالقبر لا تتلائم مع القيم الإسلامية إلا أن الأتراك من الشعوب الإسلامية التي كانت أكثر حرصا من غيرها بالاهتمام بالضريح ، وكما هو معروف فان الأتراك وبالرغم من اعتناقهم الإسلام منذ فترة مبكرة إلا أنهم لم يستطيعوا التخلص من بعض عاداتهم القديمة والتي استمرت معهم بعد دخولهم الإسلام ، ومن هذه العادات الاهتمام بالمدفن أو التربة[٦٣]، وذلك منذ نشأتهم الأولى في وسط آسيا حيث كانوا يهتمون بمدافن زعمائهم[٦٤].

وكان للأتراك الفضل في انتشار ظاهرة إنشاء الأضرحة في مختلف أنحاء العالم الاسلامى حيث أنهم باعتناقهم الإسلام بأعداد كبيرة لا سيما في النصف الثاني من القرن التاسع الميلادي (الثالث الهجري) ومنذ ذلك التاريخ حتى قيام دولتهم الكبرى وهى الدولة العثمانية حرص الأتراك على إنشاء الكثير من الأضرحة للملوك والسلاطين والأمراء وكبار رجال الدولة وذلك في كل الدول والدويلات والإمارات التي أقاموها بدءا من الدولة القره خانية حتى الدولة العثمانية . وقد انتشرت ظاهرة إنشاء الضريح لدى الشعوب

---

(٦٣) يستخدم لفظ تربة " Türbe " للتعبير عن الضريح عند الأتراك .

(٦٤) Haluk Sezgin " Tŭrk Mimarisinin Gelişimini Izlemeye Başlarken " Gelenekesl Türk Sanatları (Kültür Bakanlığı yayınları,) Istanbul 1993,p.257

الإسلامية الأخرى التي اتصلت بالأتراك (٦٥) ، وهناك حقيقة وهى أن التربة أو الضريح شانه في ذلك شان بقية العمائر الأخرى يُعبر عن ثقافة وتقاليد الشعوب بل أيضا يعكس الوضع الاقتصادي لتلك الشعوب .

وكما سبق القول فان الأتراك وعلى الرغم من اعتناقهم الإسلام وارتحالهم إلى أماكن شتى وإقامتهم لدول كثيرة إلا أنهم احتفظوا بالكثير من تقاليدهم وعاداتهم التي كانت سائدة في موطنهم الأصلي بآسيا (٦٦) ، واستطاعوا أن يقدموا للحضارة الإسلامية عنصرا معماريا جديدا ألا وهو الضريح . ومن خلال دراسة الأضرحة نستطيع أن نتعرف على الطراز المعماري الذي ينتمي إليه هذا الضريح أو ذاك ، ذلك لان الضريح كمنشأة دينية تطور مع الوقت وكان له أكثر من طراز معماري فمثلا الضريح في العصر السلجوقى يختلف عن مثيله في العصر العثماني وهكذا . وبمعنى آخر فالأضرحة كمنشات معمارية مهمة في دراسة العمارة الدينية لأنها مع بقية أنواع العمائر الأخرى تعطينا صورة واضحة عن فن العمارة لهذه الدولة وذلك العصر(٦٧) .

والأضرحة التركية سواء تلك التي شيدت في العصر السلجوقى أم في العصر العثماني في مدن ومناطق الأناضول المتعددة تُعَد بمثابة عمائر قيمة تمّيز الكثير منها بالفخامة سواء من ناحية التخطيط المعماري أو بما احتوته من تحف منقولة ، وبمعنى آخر أن الفنان أو المعمار أهتم بهذه النوعية من

---

(٦٥) - Hakki Önkal : Osmalı , Hanedan Türbeleri , Ankara 1992 . p.1

(٦٦) - Beyhan Karamğarlı: Ahlat Mezartaşları (Kültür Bakanlığı Yayınları) Ankara . 1922 , p.1

(٦٧) - Azade Akar "Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazıtlarında Süslemeler" Atatürk Konferansları . VI , Ankara 1977 . p.73 .

المنشآت على الرغم من أنها منشآت جنائزية ، ولكنها في الغالـــب ارتبطـــت بأشخاص عظام كالسلاطين والوزراء وغيرهم من كبار رجال الدولة ، وكذلك ارتبطت في كثير من الأحيان بمنشات أو مجموعات معمارية ضخمة ولـــذلك كان لابد من الاهتمام بهذه النوعية من العمائر(أي الأضرحة) .

وتزخر مدن الأناضول بالكثير من الأضرحة بعضها يرجع إلى العصر السلجوقى وبعضها يرجع إلى العصر العثماني ومن أهم هذه المدن بورصـــه وقونيه وإستانبول وسيواس وقيسرى وارضروم وغيرها .

وكان هناك اهتمام كبير بالحدائق المحيطة بالأضرحة وغالبا ما تكـــون حدائق للورود ، وكما هو الحال في الجوامع نجد أيضا أن الأضرحة التركية كان لها في الغالب مداخل مستقلة وكان هناك اهتمام بزخارف الضريح مـــن الداخل عن طريق التكسيات الخزفية والألوان المائية في بواطن القباب التـــي تغطى الضريح في الغالب.

وكان الضريح الواحد يحتوى على أكثر من شخص حتـــى وان كـــان ضريحا خاص بأحد السلاطين فهناك أضرحة تحتوى على خمـــس أشـــخاص وأحيانا يصل العدد إلى عشر [٦٨] .

وهناك نقطة يجدر بنا أن نشير إليها وهى أن الأضـــرحة فـــي مـــدن الأناضول لم تسر على مخطط واحد وإنما كان هناك اختلافات وفروق بـــين مدينة وأخرى وذلك نتيجة لطبيعة المدينة أو الإقليم فهناك اختلافات وفـــروق محلية وان كانت هناك سمات عامة للطراز المعماري الواحد وعلى الرغم من أن الأتراك حافظوا على بعض أساليبهم المعمارية القديمة إلا أنهم تأثروا بمـــا

---

(٦٨) - Tahsin Öz " Istanbul Türbeleri " Atatürk Konferansları, V, (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara 1975 , p. 92 .

وجودوا في البيئة الجديدة بعد فتحهم للأناضول (٦٩) ، ومن العادات القديمة لدى الشعوب التركية عادة تحنيط الموتى ومن المعروف أن كبار رجال الدولة في عهد دولة الهون " Hun " التركية كان يتم تحنيط أجسامهم وكانت تدفن مع أغراضهم وأدواتهم الثمينة ، وذلك في مقابر خاصة تعرف بـ " قورغان Kurgan " ومع دخول الأتراك في الدين الإسلامى الجديد ، لم يتركوا هذه العادة القديمة بل حدث نوع من التوفيق مع تعاليم الدين الجديد ومن هنا أصبحت التربة تتكون من جزءين سفلى وهو المخصص لدفن وحفظ الموتى والقسم الذي يعلوه وهو المخصص لقراءة القران الكريم والدعاء للميت وكان هذا هو وضع أو شكل المقابر التركية القديمة والتي كان الطابق أو القسم السفلي منها مخصصا لحفظ الأجسام المحنطة .

واستمرت عادة تحنيط الأموات عند الأتراك وحفظها في القسم السفلي من التربة ، أما القسم العلوي فكان مخصصا لقراءة القرآن والدعاء للميت كما سبق القول واستمر هذا الوضع في العصر السلجوقى وفى العصر العثماني المبكر (٧٠) .

أما المقابر والأضرحة التركية المبكرة في العصر الإسلامى فكان الأتراك في عهد دولة القره خانيين يستخدمون الطوب اللبن والآجور في تشييد أضرحتهم وكان لها مساقط مربعة وأبدان مكعبة ، وفى عصر السلاجقة الكبار تميزت الأضرحة بالفخامة والثراء الزخرفى وقد اتبعت هذه الأضرحة السلجوقية أكثر من تخطيط ويغلب على واجهاتها الخارجية كثرة زخارف الآجر .

---

(٦٩) - Beyhan Karamğarlı . Op . Cit, p.1

(٧٠) - Hakki Önkal : Op . Cit ., p.2

وبوجه عام فقد كانت أشكال الأضرحة في عصر السلاجقة الكبار تتراوح ما بين شكل المكعب والضريح المستدير البدن أو الاسطواني . وكانت أغلب هذه الأضرحة يغطيها قبة من الداخل ومن الخارج يغطيها شكل هرمي أو مخروطي أى أن سقفها مزدوج . وكانت مكونة من جزءين سفلى وهو الجزء المخصص للدفن ويعلوه المكان المخصص لقراءة القرآن والدعاء للمتوفى . وقد شيّد السلاجقة الكبار في إيران وخراسان أضرحة فخمة تميزت بزخارفها الخارجية المنفذة بالآجر وأبدانها الاسطوانية الشكل أو المتعددة الأضلاع وكان لها قمم مخروطية كما ذكرنا من قبل .

أما عن أضرحة ومقابر سلاجقة الأناضول (الروم) وعلى الرغم من أنها ترتبط ارتباطا عضويا بأضرحة السلاجقة العظام ــ وهذا الأمر طبيعي لان سلاجقة الروم ما هي إلا فرع للسلاجقة العظام ــ على الرغم من ذلك إلا أننا نجد أن البيئة الثقافية والجغرافيا بالأناضول كان لها تأثير كبير على العمارة والفن السلجوقى بالأناضول . ولذلك كان هناك بعض الإضافات المعمارية وظهرت عناصر معمارية جديدة بأضرحة سلاجقة الأناضول .

وقد جرب سلاجقة الأناضول كل أنواع تخطيطات وأشكال الأضرحة التي كانت عند السلاجقة العظام بإيران غير أنهم في النهاية ابتكروا بعض الأشكال الخاصة بهم في الأناضول وظلوا دائما في حالة بحث عن الجديد أى أن عمليات التطوير والإبداع استمرت عند سلاجقة الأناضول ولم يكتفوا بما ورثوه عن سلاجقة إيران .

أما عن أشكال الأضرحة عند سلاجقة الأناضول فهناك الضريح ذو الشكل المكعب والضريح ذو البدن المتعدد الأضلاع (ثماني ، عشرة ، اثنتا عشرة ضلعا) والضريح ذو البدن المستدير أو الاسطواني وكانت أضرحة

الأناضول تتميز بزخارفها الخارجية الحجرية والطوبية والجصية ، وكذلك الخزفية ، وكان لها طابق سفلى لدفن الموتى واحتوت على تراكيب من الرخام أو الحجر أو الآجر المكسي بالخزف وكان في غالبيتها محاريب لتحديد اتجاه القبلة.

واحتوت واجهاتها على زخارف لأشكال آدمية وحيوانية أحيانا [٧١] .

مدينة بورصه

من أهم مدن الأناضول التي تحتوي على بعض الأضرحة العثمانية الهامة لعل أهمها ضريح مؤسس الدولة العثمانية عثمان غازي وضريح السلطان محمد شلبي الشهير بالتربة الخضراء موضوع الدراسة بالإضافة إلى عدد آخر من الأضرحة وكلها تعود إلى العصر العثماني .

وبورصه Bursa مدينة قديمة ومن أسماءها القديمة بروسه prusa ، وهناك عدة روايات تاريخية حول تسمية هذه المدينة وأقربها إلى الصواب أنها شُيِّدت على يد ملك بتينيا Bithynia الملك بروسياس الأول prusias I (٢٣٠-١٨٢ ق.م) وقد اخضع هذا الملك هذه المنطقة المطلة على بحر مرمره وأطلق اسمه على هذه المنطقة ومنها هذه المدينة والتي عرفت ببروسه ثم بورصه نسبة إليه [٧٢] .

وخضعت بورصه لنفوذ الإمبراطورية الرومانية سنة ٧٤ ق . م ، وبعد معركة ملاذ كرد سنة ١٠٧١ م ، والتي فتحت الباب أمام الأتراك للسيطرة على الأناضول ، استولى القائد التركي قطلمش أوغلو سليمان شاه

---

(٧١) - Hakki Önkal : Op . Cit . , p.4

(٧٢) - Anonim : Temel Britannica . (Temel Eğitim ve Kültür , Ansiklopedisi) Cilt 4, Istanbul . 1992 p.68 .

سنة ١٠٨٠ م على بورصه وإزنيك Iznik في نفس العام ، وبعد الحملة الصليبية الأولى (١٠٩٧ م) عادت بورصه مرة أخرى للسيادة البيزنطية وبعد قيام بنو عثمان بتأسيس إماراتهم في بدايات القرن الرابع عشر الميلادي في شمال غرب الأناضول بالقرب من بورصه تعرضت بورصه لحصار وهجوم متتالي من قبل الإمارة العثمانية إلى أن حُوصرت لمدة عشر سنوات بواسطة القوات التركية العثمانية بقيادة عثمان غازي القائد الشهير والذي تنسب إليه الدولة العثمانية وقبل سقوط المدينة بفترة قليلة توفى عثمان غازي وخلفه ابنه اورخان غازي Orhan Gazi الذي استمر في حصار بورصه حتى سقطت في يده سنة ١٣٢٦ م (٧٣) .

وصارت بورصه بعد فتحها للمرة الثانية على يد القوات التركية العثمانية عاصمة الدولة العثمانية الوليدة ، وصارت مركزا ثقافيا وتجاريا هاما في فترة وجيزة ونقلت إليها رفات مؤسس الدولة عثمان غازي وشيَّد له ابنه أورخان غازي ضريحا يليق به في بورصه .

وخلال فترة زمنية قصيرة أنتشرت العمائر التركية الإسلامية في المدينة مثل الجوامع والمدارس والزوايا والحمامات والمستشفيات والأضرحة وتغير وجه المدينة إلى مدينة إسلامية. وقد اشتهرت بورصه بصناعة وتجارة المنسوجات لا سيما الحرير وحافظت على شهرتها في هذه الصناعة طوال العصر العثماني .

---

(٧٣) - Anonim : Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi , Cilt 4 (Millyet Gazetecilik A . Ş Yayınları) Istanbul Tarihsiz , p . 2027 .

وظلت المدينة محتفظة بوضعها الثقافي والتجاري بعد نقـل عاصـمة الدولة إلى مدينة أدرنه بعد فتحها سنة ١٣٦٦ م ، بل استمر دفن السـلاطين وأبناؤهم في بورصه حتى فتح القسطنطينية (إستانبول) سنة ١٤٥٣ م .

وقد تعرضت بورصه للتخريب عندما غزتها قوات تيمور لنـك سـنة ١٤٠٢م، كذلك تعرضت مرة ثانية للتخريب والسلب على يد القوات التركيـة التابعة لإمارة قره مان اوغلو سنة ١٤١٣ م ، غير أن المدينة اسـتطاعت أن تنهض من جديد وأُعيد ما هدمته هذه الحملات وفقدت المدينة مكانتها الثقافية والسياسية بعد فتح مدينة القسطنطينية ، ونقل عاصمة الدولـة إليهـا ولكـن بورصه احتفظت بمكانتها التجارية بين مدن الأناضول وكان لها شأنا كبيـرا في تجارة الحرير، وكانت بورصه تستورد الحرير الخام من إيران والشـرق وتعيد تصنيعه وتصديره إلى البلاد المجاورة مثل إيران ومصر وبعض بلدان أوروبا واستطاعت المدينة أن تحافظ على هذه الصناعة وحققت شهرة كبيـرة في تصدير المنسوجات وبلغت قمة شهرتها في هذا المجال في القرن الخامس عشر (٧٤) .

ويقع القسم الأكبر من بورصه ضمن بحر مرمره في شـمال غـرب تركيا الحالية ويحدها بحر مرمره شمالا وتتلاقى حدودها من الشمال كذلك مع حدود ثلاثة ولايات كبرى وهى إستانبول وقوجه لي وسقاريه ومـن الشـرق يحدها ولاية بيله جك ومن الجنوب كوتاهيه وباليكسير ، بالإضافة إلى بحيرة إزنيك وتقع في القسم الشمالي من بورصه ، وتمتد حدود بورصـه الجنوبيـة

---

(٧٤) - Halil Sahillioğlu " Onbeşinci Yüzyıl Sonunda Bursa'da Dokumacı Kőleler " Atatürk Konferanslari . VIII , 1975 – 1976 (Türk Tarih Kurmu Basımevi) Ankara 1983 , p . 217 .

حتى المناطق الشمالية لبحر ايجه ، ويقع في بورصه جبل أولـو داغ وهـو أعلى جبل في منطقة شمال غرب تركيا ، وتبلغ مساحة بورصـه الآن نحـو ١١,٠٤٣ كم٢ ، وهى من أكبر المدن التركية حاليا [٧٥] .

وبالإضافة للأهمية التاريخية لمدينة بورصه فلها كذلك أهمية خاصـة عند دارسي الفن والعمارة العثمانية حيث يقسم علماء الآثار الأتـراك الفـن العثماني إلى مراحل من أهمها مرحلة عصر بورصه وهو عصر في غايـة الأهمية والمقصود بعصر بورصه الفني العصر المبكر في العمارة والفنـون العثمانية ففي بورصه وخلال هذه المرحلة تكونت مرحلة جديدة مـن الفـن المعماري التركي وفق البيئة والشروط والإمكانيات الجديدة فـي بورصـه ، وكان لهذا العصر مميزات وخصائص فنية خاصة لا يتسع المقام لذكرها الآن ، ويستمر عصر بورصه الفني نحو قرنين من الزمن تقريبا وحتـى إنشـاء جامع اوتش شرفالى Üçşerefeli Camii في أدرنه سنة ١٤٤٧ م ، ومـع إنشاء هذا الجامع ينتهي عصر بورصه ليبدأ العصر الكلاسيكي في العمـارة والفن التركي العثماني [٧٦] ، ولذلك تحمل بورصه أهمية ومكانة خاصة لدى دارسي الفنون والآثار كما اشرنا إلى ذلك من قبل . ومن الجدير بالـذكر أن العملة العثمانية ضربت لأول مرة في مدينة بورصـه عاصـمة العثمـانيين الكبرى الأولى [٧٧] .

أيضا شهدت بورصه ميلاد أول المجمعـات أو المنشـآت المعماريـة العثمانية الضخمة والتي تعبر عن خصائص العمارة العثمانية في هذه المرحلة

---

(٧٥) - Temel Britannica . Op . Cit, p. 68 .

(٧٦) - Haluk Sezgin . Op . Cit, pp . 277-278 .

(٧٧) - Temel Britannica . Op . Cit, p. 67 .

المبكرة ومنها المجموعة المعمارية الضخمة للسلطان أورخان غازي وشيَّدها سنة (٧٤١ هـ / ١٣٤٠ م) وتتكون من جامع ومدرسة وكتاب وحمام وخان ودار لإطعام الفقراء الطعام والمرق [٧٨] .

وهناك مجموعة السلطان مراد الأول الشهير بخداوند كار (النصف الثاني من القرن الرابع عشر) ومجموعة السلطان بايزيد الأول الشهير بيلدرم (الصاعقة). وطراز بورصه الفني لم يكن مقصورا بطبيعة الحال على منشآت بورصه وحدها ولكنه أنتشر في كافة أقاليم الدولة العثمانية التي فُتحت حتى ذلك العهد ، ويعتبر بعض علماء الآثار الأتراك أن عمائر طراز بورصه تُعَدُ بمثابة نقلة من مرحلة الأسلوب الفني والمعماري المتأثر بالأسلوب والطراز السلجوقي إلى مرحلة الأسلوب الفني العثماني الجديد [٧٩] .

التربة الخضراء Yeşil Türbe

تقع هذه التربة في يشيل سمت (الحي الأخضر) أحد أحياء بورصه وتعرف التربة بالتركية بـ " يشيل تربه " ، وكذلك نجد أن بورصه نفسها تعرف عند الأتراك بـ " يشيل بورصه " أي بورصه الخضراء ، وهذا يرجع إلى كثرة الخضرة والغابات والسهول الخضراء في بورصه . ويعود السبب في تسمية هذا الضريح بالتربة الخضراء إلى البلاطات الخزفية التي تكسو

---

(٧٨) تعرف هذه الوحدة المعمارية عند الأتراك بـ " عمارت Imaret " وكان لها تخطيط معماري معين لكي تلائم وظيفتها , وكانت تتكون في الغالب من مطبخ ومخزن وقاعات لتقديم الطعام والمرق الساخن , وكانت هذه الدور تقدم الطعام والمرق للمقيمين بها , وكذلك لفقراء الحي الموجودة به . انظر :

- Baha Tanman " Sinanin Mimarisi Imaretler " Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ Ve Eserleri , I , Istanbul 1988 , p. 333 .

(٧٩) - Büyük Larousse : Op . Cit , p. 2027 .

الجدران الخارجية للتربة ويقترب لونها من اللون الأخضر ، وتقـع التربـة جنوب الجامع الذي شيّده السلطان محمد الأول وتبعد التربـة عـن الجـامع بحوالى ٥٥ متر ، وشُيِّدت فوق ربوة مرتفعة تشرف على الجامع السابق ذكره والمعروف كذلك بالجامع الأخضر [٨٠] .

وعلى الرغم أن مدينة بورصه احتوت أضرحة سلاطين آل عثمان حتى فتح القسطنطينية سنة ١٤٥٣ م إلا أن ضريح أو تربة السلطان محمـد الأول التي تعرف بالتربة الخضراء تُعَّد أشهر تربة لأحـد السـلاطين العثمـانيين الأوائل ، وذلك لما تميزت به من فخامة واهتمام كبير في زخارفها وكسوتها الخزفية ، ولذلك يعدها البعض أهم تربة عثمانية في هذه المرحلـة المبكـرة بالدولة العثمانية[٨١] .

المنشئ

هو السلطان محمد شلبي (الأول) وهو السلطان الخامس بين سـلاطين الدولة العثمانية ، وقد تم دفن بالتربة الخضراء عند وفاته في جمـادى الأول سنة ٨٢٤ هـ / ١٤٢١ م ، وكان عمره ٤٣ سنة ، والسلطان محمد شـلبي ابن السلطان بايزيد خان الأول ، وأمه دولت خاتون ، وقد بلغت فترة حكمـه ١٩ سنة منها ٨ سنوات حكم مستقلا وبقية السنوات حكم مع إخوته سـليمان شلبي وموسى شلبي[٨٢].

---

(٨٠) - Anonim : Türkiye' de Vakif Abideler ve Eski Eserler, III, Ankara 1983 , p. 294 .

(٨١) - Oktay Aslanapa : Tűrk Sanatı , Istanbul . 1984 , p. 285 .

(٨٢) محمد ثريا : سجل عثماني ياخود تذكره مشاهير عثمانية ، جـ١ ، إستانبول ١٣٠٨ هـ ، ص ٦٦ .

وكان السلطان محمد شلبي متوسط الطول ذو وجـه مسـتدير ، ابـيض البشرة عريض الصدر ذو شعر أسود كثيف وكـان يتميـز بقـوة جسـمانية واضحة . وكان شجاعا مقداما يمارس رياضة المصارعة واللعب بـالقوس . وخاض السلطان محمد شلبي أثناء توليه للسلطنة العثمانية حوالي ٢٤ موقعـة وجرح أكثر من ثلاثين مرة واتصف حكمه بالعدل[٨٣]

وقد تعلم السلطان محمد الأول تعليمه الأول في القصر السـلطاني فـي بورصه وعينه والده السلطان بايزيد الأول واليا على آماصيه وهنـاك تعلـم شئون الإدارة والحكم . كان السلطان محمد غيورا على دينه ويتصدق كثيـرا على الفقراء لاسيما فقراء الحرمين الشريفين ويقال أنه كان يطعم الفقراء يوميا ويهتم بكسوتهم[٨٤] .

وللسلطان محمد شلبي مكانة خاصة عند الأتراك حيث ينظر إليه على أنه المؤسس الثاني للدولة العثمانية فإذا كان عثمان غازي قد أنشأ الدولـة فـان السلطان محمد شلبي هو الذي أعاد لم شمل الدولة العثمانية الفتيـة بعـد أن تعرضت لمحنة عسكرية عندما غزاها تيمور لنك[٨٥] ، بقواته وانتصر علـى السلطان العثماني يلدرم بايزيد في معركة أنقره Ankara الشهيرة ١٤٠٢ م . وكادت الدولة العثمانية أن تتمزق بعد تعرضها لهذه الهزيمة الساحقة ووفـاة السلطان بايزيد في الأسر ، وبالفعل كان أول أعمال السلطان محمـد عقـب

---

(٨٣) - Abdülkadir Dedeoğlu : Osmanlılar Albümu , I (Osmanlı yayınevı) Istanbul . Tarihsiz , p.41 .

(٨٤) محمد ثريا ، المرجع السابق ص ٦٧ .

(٨٥) عرف القائد الغازي تيمور في المصادر التركية بتيمور لنك حيث نعته الأتراك بكلمة " لنك " التي تعني الأعرج ، وذلك كنوع من التحقير لشأنه حيث كان عند تيمور عاهة في قدمه .

توليه السلطنة هو معالجة الجرح الدامي الذي نتج عن غـزو تيمـور لنـك للأناضول وبدا يعمل على إعادة توحيد الدولة من جديد و أخضع بقية الأمراء الأتراك لحكم الدولة العثمانية مرة أخرى ولذلك أطلق عليه المؤرخون القدماء لقب المؤسس الثاني للدولة العثمانية(٨٦) .

وتوفى السلطان محمد بعد أن وطد دعائم حكم آل عثمان مرة أخرى في بلاد الأناضول وترك الدولة قوية لابنه مراد الثاني الذي أهتم بتربيته وتأهيله ليصبح سلطانا بعده ، وتذكر بعض المصادر التاريخية أن سبب وفاة السلطان محمد كان نتيجة سكتة قلبية في حين تذكر مصادر أخرى أن وفاتـه كانـت نتيجة نزيف في المخ وكانت وفاة السلطان محمد الأول فـي مدينـة أدرنـه Edirna وطلب قبل وفاته من كبار رجال الدولة أن يعملوا على إخفاء خبـر موته حتى يجئ ابنه الأمير مراد من آماصيه وجلوسه على العـرش وذلـك خوفا من حدوث آية اضطرابات أو فتنة في الدولة التي جمـع شـملها مـرة أخرى ، وبذلك أصبح السلطان محمد الأول أول سلطان عثماني يـتم إخفـاء خبر وفاته ، وتم نقل نعشه من أدرنه إلى بورصه حيث دفن بالتربة الخضراء القريبة من الجامع الأخضر وكان قد شيَّدها في بورصه أثناء حياته(٨٧) .

أما عن أبناء السلطان محمد فقد أنجب من الذكور موسى ومراد (السلطان مراد الثاني) واحمد ويوسف ومحمود ، ومـن الإنـاث فاطمـة وسـلجوق خاتون(٨٨) . وقد اشتهر السلطان محمد الأول بلقب شلبي الذي عرف به فـي

(٨٦) - Reşad Ekrem Koçu : Osmanlı Padişahları , Istanbul . 1981 . p54 .

(٨٧) - Ibid , p . 58 .

(٨٨) - Abdulkadir Dedeoğlu , Op . Cit . p . 41 .

كافة المصادر التركية القديمة والمعاصرة وظل لقب شلبي مقرونا باسمه منذ أن كان أميرا في حياة في أبيه السلطان بايزيد الأول [٨٩] .

الوصف المعماري للتربة

في الواقع أن التربة الخضراء تُعْد بمثابة استثناء للأضرحة العثمانية المبكرة وذلك لما تميزت به من ضخامة وفخامة في زخارفها وكسوتها الخزفية وتُشكّل التربة مع بقية وحدات المجموعة المعمارية للسلطان محمد شلبي مجموعة معمارية فريدة تُعبر عن نهضة معمارية في النصف الثاني من فترة حكم هذا السلطان ، وقد استمر العمل في المجموعة المعمارية الخاصة

---

(٨٩) لقب شلبي " جلبي Çelebi " من الألقاب القديمة عند الأتراك ويعني الإنسان المثقف ، القارئ المحترم ، وكان يطلق على الأشخاص المتعلمون المثقفون وتذكر المصادر أن كلمة جلبي [تنطق تشلبى في التركية] كانت تعنى " الله " في لغة الأتراك التركمان وأنها حُرِّفتْ عن كلمة چلاب Çalap ، وأضيفت لها ياء النسبة لتعنى المنسوب إلى الله فصارت چلابي ثم خُففتْ إلى چلبي . واشهر من أُطلق عليهم لقب چلبي أولاد السلطان بايزيد الأول موسى چلبي، وسليمان چلبي ، ومصطفى چلبي ، ومحمد چلبي ، وعندما صار الأمير محمد سلطانا احتفظ بهذا اللقب حتى وفاته وتلقب به أولاده أيضا وظل هذا اللقب مستخدما في الدولة العثمانية منذ القرن ١٤ م حتى القرن ١٨م ، وأطلق كذلك على كبار رجال الدولة وعلية القوم وعلى المثقفين ورجال العلم والشعراء وأصحاب القلم ، وهذا اللقب (چلبى) يعادل كلمة جنتلمان في اللغات الأوربية . وفى القرن ١٨م استعيض عن هذا اللقب بلقب أفندى وذلك للأمراء أولاد السلاطين. ومن الجدير بالذكر أن هذا اللقب يستخدم في البلاد العربية كاسم علَمْ بعد أن حرف إلى شلبي ، انظر :

- Mehmet Ipşirli " Çelebi " Islam Ansiklopedisi, clit 8, (Türkiye Diyanet Vakfı) Istanbul. 1993, p.259; Mehmet Zeki Pakalin: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Termleri Sözlüğü , Cilt 1,3 . baskı, Istanbul . 1987, p.345 .

بالسلطان محمد حوالي عشر سنوات وانتهى العمل في التربة الخضراء قبل وفاة السلطان محمد بأربعين يوما فقط وذلك في سنة ٨٢٤ هـ / ١٤٢١ م[٩٠].

وكما سبق القول فإن التربة الخضراء تعتبر مثالا نادرا لهذه النهضة المعمارية التي حدثت في عهد السلطان محمد أو في تلك الفترة من عهد الدولة العثمانية والتي تعرف بالمرحلة المبكرة في الفن العثماني ويرى البعض أن العثمانيين اهتموا بشكل كبير بتربة السلطان محمد شلبي لأنهم أرادوا إظهار قوة واستقرار الدولة سياسيا واقتصاديا في عهد السلطان محمد بعد فترة الضعف التي عانت منها الدولة عقب هزيمة السلطان بايزيد الأول ووفاته ، ولهذا أرادوا أن يثبتوا لأعدائهم أنهم قد عبروا مرحلة الضعف إلى مرحلة الازدهار من جديد بل أنهم أرادوا أن يتفوق ضريح السلطان محمد شلبي على ضريح تيمور لنك نفسه عدوهم اللدود ولهذا كان الثراء الزخرفي والفخامة في التربة الخضراء الخاصة بسلطانهم الذي أعاد توحيد الدولة مرة أخرى[٩١].

وقد اتبعت التربة الخضراء الأساليب والتقاليد المعمارية المتبعة عند تشييد الأضرحة التركية لاسيما السلجوقية والعثمانية والخاصة بالسلاطين ، من ذلك ارتباط مساحة وحجم الضريح وثراءه الزخرفي بالشخص المدفون به وأهميته ، ونلاحظ ذلك في المساحة التي تشغلها التربة الخضراء وتبلغ ٣٢٨ متر ، وتشمل هذه المساحة وحدة التربة والحديقة التي تحيط بها [٩٢] .

---

(٩٠) - Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi , Istanbul : 1986 ; p . 33 .

(٩١) - Ekrem Hakki Ayverdi : Osmanlı Mimarisinde Çelebi Ve II . Sultan Murad Devri (1403 – 1451) , II , 2 . baskı . 1989 , p.105 .

(٩٢) - Ayverdi : Op . Cit, p . 105

وتعد التربة الخضراء أهم تربة أو ضريح في العصر العثماني المبكر نظرا لضخامتها وزخارفها وتتبع هذه التربة طراز الضريح المثمن ، وهي عبارة عن بناء مثمن ضخم يبلغ طول كل جدار أو ضلع من أضلاع المثمن ٨,٢٠ م ، وارتفاع الجدران حوالي ١٥ م وترتفع رقبة القبة التي تغطى التربة حوالي ٣,٥٠ م وقبة التربة تأخذ الشكل المدبب من الخارج ويبلغ قطر هذه القبة ١٥ م .

ويوجد في كل ضلع من أضلاع التربة فيما عدا الضلع الشمالي الذي وضع به مدخل التربة ، يوجد مستويان من النوافذ ، المستوى السفلى عبارة عن نوافذ مستطيلة ضخمة ركب عليها مصبعات نحاسية من الخارج ويغلق عليها ضلف خشبية من الداخل وكل نافذة وضعت داخل إطار عريض من الرخام الأبيض يحيط به إطار ضيق من الزخارف النباتية ، ويعلو كل نافذة نص كتابي نفذ بالبلاطات الخزفية داخل عقد مدبب وهذه الكتابات عبارة عن آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة وبعضها مكرر فوق النوافذ ، وهذه الكتابات منفذة باللون الأبيض على أرضية زرقاء .

وتقرا هذه الكتابات على النحو التالي :

☆ الشباك الأول على يمين مدخل التربة الوحيد وبه كتابات مكونة من ثلاثة اسطر وضعت فوق بعضها داخل عقد مدبب بصيغة " قال تبارك وتعالى ـ كل نفس ذائقة الموت ثم إلينا ترجعون "(٩٣). ـ " قال عليه السلام عز الدنيا بالمال وعز الآخرة بالأعمال "

☆ الشباك الثاني وهو بدون كتابات الآن حيث أنها فقدت .

(٩٣) سورة العنكبوت : الآية ٥٧ .

★ الشباك الثالث وكتاباته مماثلة لكتابات الشباك الأول السابق ذكره .

★ الشباك الرابع وكتاباته كالتالي " قال تبارك و تعالى — كل نفس ذائقة الموت ثم إلينا ترجعون — قال عليه السلام الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر " (لوحة ٧٩)

★ الشباك الخامس والسادس وكتاباتها مماثلة لكتابات الشباك الرابع السابق ذكرها وهى كتابات مجددة في العصر الحديث [٩٤] .

★ الشباك السابع وكتاباته نصها " قال تبارك وتعالى — كل نفس ذائقة الموت ثم إلينا ترجعون — قال عليه السلام عز الدنيا بالمال وعز الآخرة بالأعمال " . وهذه الكتابة ترجع إلى عصر بناء التربة .

وقد كسيت الجدران الخارجية للتربة ببلاطات الخزف ذو اللون الفيروزي وقد أخذت التربة اسمها من هذه التكسيات الخزفية سواء الخارجية أو الداخلية وقد احتفظت هذه التربة ببعض الجدران الأصلية التي يكسوها البلاطات القديمة وجددت بعض الجدران وأعيد تكسيتها ببلاطات على النمط القديم[٩٥] .

ويعلو كل شباك من الشبابيك السفلية الكبيرة شباك آخر صغير معقود في المستوى العلوي ، وركب على هذه الشبابيك العلوية أحجبة من الجص المعشق بالزجاج . وبالإضافة إلى هذه الشبابيك الموجودة في جدران التربة يوجد شبابيك أخرى صغيرة معقود في رقبة قبة التربة ويلفت النظر في رقبة القبة ارتفاعها الكبير وخلوها من الزخارف ويرى البعض أن هذه الرقبة قد تعرضت للتجديدات وأنها لا تتناسب مع الجدران السفلية المليئة بالزخارف

---

(٩٤) - Ayverdi, Op . Cit . p . 108

(٩٥) - Oktay Aslanapa : Türk Sanatı , p. 285 .

والتكسيات الخزفية مما يرجح أن رقبة القبة الأصلية كانت هي الأخرى مكسية ببلاطات الخزف [٩٦] .

أما عن مدخل التربة فقد وضع في الضلع الشمالي من أضلاع مثمن التربة ويبرز عن الجدار ، وللمدخل قمة على هيئة نصف قبة مضلعة زخرفت بزخارف نباتية منفذة بأسلوب الفسيفساء الخزفية وقوام الزخرفة أغصان نباتية رقيقة ملتفة ، ويحيط بهذه الزخارف الخزفية في باطن نصف قبة المدخل زخارف خزفية أخرى تشكّل إطار للزخرفة السابقة ، وأسفل ذلك توجد ثلاثة صفوف من المقرنصات الزخرفية الخزفية وهى تعلو النص التأسيسي الخاص بالتربة المنفذ بخط الثلث فوق لوح رخامي مستطيل والكتابات فوق أرضية من الزخارف النباتية واستخدم به اللون الذهبي للكتابات والأزرق للأرضية وصيغة النص التأسيسي كالتالي " هذه تربة المرحوم السعيد الشهيد السلطان بن السلطان محمد بن بايزيد خان توفى في جمادى الأولى سنة أربع وعشرين وثمانماية " وتتفق كتابات هذا النص مع الكتابات الموجودة فوق التركيبة الخاصة بالسلطان محمد التي تشير إلى أن وفاته كانت في شهر جمادى الأولى سنة ٨٢٤ هـ / ١٤٢١ م ، ويعلو النص التاسيسى السابق ذكره عقد المدخل وهو موتور من صنج رخامية ، ويوجد على جانبي فتحة المدخل حنية صغيرة في كل جانب وقد زخرفت هذه الحنايا من الداخل وكذلك قممها بزخارف نباتية منفذة بالخزف والألوان المستخدمة في زخارفها الفيروزي واللازوردي والأبيض والأصفر ، وتحتوى هذه الحنايا الجانبية على كتابات مكررة منفذة بالخزف أيضا نصها " الدنيا قنطرة

---

(٩٦) - Ayverdi, Op . Cit . p . 107 .

فاعبروها ولا تعمروها ــ المؤمنون لا يموتون بل ينتقلون " . ويتميز مدخل التربة بالثراء الزخرفى وكثرة استخدام الخزف بأسلوب قطع الفسيفساء الدقيقة الخزفية أو قطع الخزف المزججة .

ويوجد بلاطات أو ألواح الرخام على جانبي المدخل ويبدو أنه كان يكسوها بلاطات خزفية في الماضي وقد استخدمت ألواح الرخام في عمليات الترميم التي تمت بالتربة (٩٧) .

أما عن مهندس التربة الخضراء فهو المعمار حاجى عوض (٩٨) ، وهو مهندس جامع السلطان محمد القريب من التربة وقد ورد اسمه على الباب الخشبي الذي يغلق على التربة وأجمعت المصادر والمراجع على أنه مهندس هذا الأثر الشهير (٩٩) .

التربة من الداخل

نصل إلى داخل التربة من خلال المدخل الوحيد السابق الإشارة إليه وهو يقع في الضلع الشمالي من التربة ويغلق عليه باب خشبي يعتبر من أهم الأعمال الخشبية التي ترجع إلى العصر العثماني المبكر وذلك لما به من دقة في الصناعة وتعدد الأساليب الفنية المستخدمة في صناعته ، وكذلك تعدد

---

(٩٧) - Hakki Önkal : Op . Cit . , p.64 .

(٩٨) يُنطق هذا الاسم عند الأتراك بشكل مختلف تماما عن نطقه العربي ، وذلك لعدم وجود حرفي العين والضاد في التركية ، ولهذا ينطق عوض في التركية " إيواظ " وكان يكتب في التركية العثمانية برسمه العربي ولكن نطقه مخالف للعربية وعندما تغير الحرف العربي واستبدل بالحرف اللاتيني في عهد الجمهورية التركية صار يكتب " Ivaz " وقد أخذت المراجع الأجنبية هذا الاسم بهذا الشكل عن المراجع التركية ، ولهذا وجب رده إلى أصله العربي .

(٩٩) - O . Aslanapa, Op . Cit . , p. 286 ; Ayverdi, Op . Cit . p . 118 .0

العناصر الزخرفية به والباب مصنوع من خشب الجوز واستخدم في صناعته أسلوب التجميع والتعشيق ، أيضا استخدام في زخارفه أسلوب الحفر البارز والغائر ، والباب مكون من مصراعين من الخشب كل مصراع مكون من ثلاثة أقسام العلوي والسفلى عبارة عن مساحات مربعة زخرفت بأشكال وريدات كبيرة سداسية ملئت بزخارف نباتية تعرف بالرومي (١٠٠).

أما القسم الأوسط في مصراعي الباب فزخرف بأشكال للطبق النجمى حيث يحتل طبق نجمي كبير في الوسط و حوله أنصاف أطباق نجمية ، ويوجد زخارف نباتية دقيقة بالحفر الغائر ملئت أسطح الطبق النجمى الكبير وأنصافه ويحيط بهذه الأقسام الثلاثة بمصراعي الباب أطر مستطيلة تلف حول

---

(١٠٠) الرومي كلمة عربية أطلقت على طراز زخرفي نباتي شاع استخدامه عند سلاجقة الروم (الأناضول) ومن ثم نسب إليهم حيث قام سلاجقة الروم بتطويره واستخدامه بكثرة ، وقوام الزخارف في هذا الطراز عناصر نباتية من براعم وأوراق نباتية وأصناف مراوح نخيلية وأغصان ملتفة ، وزخارف الرومي تكون متصلة ببعضها وتنتهي عند أطرافها بأنصاف مراوح نخيلية بشكل محور يشبه منقار الطائر في أشكال متعاكسة واستخدم هذا الطراز بكثرة عند السلاجقة بالأناضول وكذلك عند الأتراك العثمانيين . ومن الجدير بالذكر أن أسلوب الرومي استخدمه الأتراك في موطنهم الاصلى بوسط آسيا في الأزمان القديمة وكان قوام زخارفه حينئذ أشكال حيوانية متعاكسة . وطوره الأتراك لاسيما في عصر سلاجقة الروم وانتقل عن طريقهم إلى بقية أنحاء العالم الاسلامي . ويشكل هذا الطراز الزخرفى أسلوبا مستقلا بذاته في فن الزخارف التركية . وكان يستخدم عند العثمانيين بكثرة في زخارفهم المعمارية خاصة الداخلية انظر :

- Celal Esad Arseven: Sanat Ansiklopedisi, Cilt 4, (Milli Egitim Basımevi) Istanbul . 1983, p. 1741; Adnan Turan : Sanat Terimleri Sözlüğü, 3 , baskı , Ankara . 1975 , p . 114 .

احمد محمد عيسى : مصطلحات الفن الاسلامى (منشورات مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية بإستانبول) إستانبول ١٩٩٤ , ص ١٥٣ .

أقسام الباب وتحتوى هذه الأطر على كتابات وضعت داخل بحور ، وتحتوى هذه الكتابات على اسم السلطان محمد بصيغة " السلطان المغفور له محمد بن بايزيد " "بن مراد بن اورخان بن عثمان" وهذا النص يوجد فوق المناطق الوسطي المستطيلة من الباب ويبدأ من المصراع الأيمن ويستمر على المصراع الأيسر ، ويوجد أسفل النص السابق نص آخر يقع داخل بحور مستعرضة أسفل القسم الأوسط وهو يحتوى على اسم مهندس البناء بصيغة " باشارة وزير صاحب تدبير " " حاجى عوض ابن اخى بايزيد " .

أيضا هناك مناطق دائرية صغيرة بين البحور أو الخراطيش الكتابية احتوت على اسم صانع هذا الباب الخشبي وتوجد هذه الدوائر أسفل المصراع الأيسر للباب بصيغة " عمل حاجى بن على بن " " احمد تبريزى"

وتفيد هذه الكتابات الواردة على الباب في معرفة اسم المعمار على الرغم أن النص لم يشر صراحة إلى كون حاجي (الحاج) عوض هو مهندس البناء ، ولكن يذكر النص انه باشر البناء ولكن من الثابت من خلال الدراسات ومن خلال نص آخر ورد في جامع السلطان محمد المواجه للتربة يفيد أن حاجى عوض هو مهندس الجامع (١٠١) .

ونصل من الباب السابق وصفه إلى داخل التربة وهى عبارة عن بناء مثمن كبير تبلغ المساحة بين أى أضلاع والآخر المقابل له ١٧ م وتغطى التربة قبة ترتكز على رقبة مرتفعة منشورية الشكل بشكل معاكس وتأتى القبة التي تغطى التربة بعد ذلك .

---

(١٠١) - Yıldız Demiriz: Osmanlı Mimarisinde Süsleme, Erken Devri, Istanbul, 1979 , p . 394 , Aslanapa , Türk Sanatı , p. 288

ويلفت النظر في داخل التربة التكسيات الخزفية التي تغطى جدران التربة وكذلك التركيبة الخزفية الفخمة التي تعلو قبر السلطان محمد شلبي ، بالإضافة إلى المحراب ويبلغ ارتفاع هذه التكسيات الخزفية نحو ٣ م تبدأ من أرضـية التربة ، وهى عبارة عن بلاطات خزفية سداسية الشكل ذات لون واحد وهـو اللون الفيروزي، ويتوسط كل كسوة خزفية بجدران التربة بخاريـة خزفيـة جميلة احتوت على زخارف نباتية عبارة عن أوراق نباتية وأغصـان ملتفـة وذلك بأسلوب الرومي التركي ونفذت هذه الزخارف النباتية في هذه البخارية وغيرها في الجدران الأخرى المجاورة والمتقابلـة معهـا بـاللون الأبـيض والأصفر واللازوردي والفيروزي ونفذت هذه البخاريات بأسلوب الفسيفسـاء الخزفية .

وقام بأعمال البلاطات والتكسيات الخزفية في التربة الخضراء الخـزاف الاسطى محمد المجنون في حين قام بأعمال الزخارف الخزفية النقاش إلياس على(١٠٢) .

وكما سبق القول فإن تكسيات الجدران الخزفية تبدأ من أرضـية التربـة حتى مستوى الأعتاب العلوية للشبابيك السفلية الموجـودة بجـدران التربـة والبلاطات الخزفية سداسية الشكل ولونها فيروزي ويحيط بهذه التكسيات من أعلاها وكذلك يحيط بفتحات الشبابيك المستطيلة وأيضا العقود المدببة التـي تعلوها يحيط بكل ذلك إطار ضيق زخرفي عبارة عن زخارف نباتية وضعت

---

(١٠٢) - Anonim : Türkiye' de vakıf Abideler ve Eski Eserler , p . 295 ; O . Aslanapa , Türk Sanatı , p.286

داخل أشكال تشبه النجوم المتجاورة وقوام هذه الزخارف أوراق نباتية وجدائل نفذت بأسلوب الهاطاى الزخرفى(١٠٣).

هذا ويوجد أعلى كل شباك من الشبابيك السفلية كتابات نفذت بـالخزف وأرضية هذه الكتابات باللون اللازوردي والكتابات باللون الأبيض ، وتحتوى أحاديث شريفة يتشابه بعضها مع الكتابات التي تعلو نفس الشبابيك من الخارج وتقرأ هذه الكتابات من أعلى الشباك الأول وهو على يمين مدخل التربة مـن الداخل ، والكتابات مكونة من ثلاثة أسطر . وكتابات الشباك الأول كالتالي " قال عليه السلام ـ شفاء الجنان قراءة القرآن الخير بتمامـه ـ شـمة مـن المعرفة خير من كثير العمل " .

☆ كتابات الشباك الثاني " قال عليه السلام ـ الدال على الخير كفاعله ـ وقال عليه السلام الجنة دار الأسخياء "

☆ كتابات الشباك الثالث " قال عليه السلام ـ عز الدنيا بالمـال وعـز الآخرة بالأعمال ـ وقال عليه السلام الدنيا جيفة وطالبها كلاب ".

☆ كتابات الشباك الرابع " قال عليه السلام ـ الجنة دار الأسخياء ، وقال عليه السلام ـ الدنيا ساعة فاجعلها طاعة " .

---

(١٠٣) الهاطاى Hatayi هو أسلوب زخرفي كان معروفا عند الأتراك الهاطاى أو القاطاى في وسط آسيا ولهذا نسب إليهم وهو أسلوب زخرفى نباتي عبارة عن أغصان نباتية رقيقة تلتـف حول بعضها لتشكّل ما يشبه الميدالية وتحتوي بداخلها زخارف من أوراق نباتية وزهور وهذا الأسلوب الزخرفي يشبه بعض الأشكال الزخرفية الصينية . وقد أشاع هذا الأسلوب في العصر السلجوقى العثماني لاسيما في الزخارف الداخلية بالعمائر . وانتشر استخدامه بكثـرة خاصـة على الخزف والسجاد . انظر :

Celal Fsad Arseven : Sanat Ansiklopedisi , C , I , p . 240 ; Doğan Hasol : Ansiklopedik Mimarlik Sözlüğü ,2, baskı . Istanbul . 1979 , p. 218 .

☆ كتابات الشباك الخامس "وقال عليه السلام ــ الدنيا سجن المؤمن وجنة الكافر ــ وقال علي كرم الله وجهه ولا لباس أجمل من السلامة " (لوحة ١١٦) .

☆ كتابات الشباك السادس " قال عليه السلام ــ الدال على الخير كفاعله عليه الخير بتمامه ــ وقال عليه السلام خير الناس من ينفع الناس " [١٠٤] .

ومن الجدير بالذكر أن جلسات وجوانب الشبابيك السابقة قد كسيت هي الأخرى ببلاطات خزفية باللون الفيروزي ، ويوجد في سقف كل جلسة شباك تكوين زخرفي عبارة عن دائرة بداخلها زخارف نباتية بأسلوب الهاطاى ويتوسط أرضية التربة تركيبة خزفية فوق قاعدة مثمنة ارتفاعها ١٠ سم وتتكون التركيبة الخزفية بدورها من قسمين الأول وهو السفلى عبارة عن قاعدة مستطيلة الشكل زخرفت من جوانبها بمجموعة من العقود الثلاثية الصغيرة المتجاورة وهى تشبه المحاريب الصغيرة وتحتوى هذه العقود بداخلها على زخارف نباتية من شقائق النعمان والورود وذلك باللون الفيروزي والأبيض والأصفر على أرضية لونها أزرق داكن (لوحات ١١٤-١١٥) .

والقسم العلوي عبارة عن التركيبة الخزفية نفسها وهى عبارة عن شكل مخروطي تشبه التابوت وطولها ٢,٧٥م ، وأهم ما يُميِّز هذا القسم العلوي تلك الكتابات النادرة بألوانها المتعددة ونفذت هذه الكتابات بخط الثلث ، والكتابات في مستويين علوي وسفلى وتبدأ هذه الكتابات بواجهة التركيبة الشمالية الغربية وهى التي تقابل الداخل إلى التربة وتبدأ من المستوى العلوي وهو الجزء المائل

---

(١٠٤) - Ayverdi, Op . Cit, p . 110

وتستمر في القسم العلوي وذلك بصيغة" هذا المرقد المنور والمضجع المعطــر مدفن السلطـــان[١٠٥]

الأعظم الخا" "قان[١٠٦] الأكرم افتخار سلاطين العالم ناصر العباد[١٠٧] وعامر البلاد ودافع الظلم والفساد) ويستمر النص بعد ذلك في الوجه الخلفي للتركيبة

---

(١٠٥) السلطان في اللغة من السلاطة أى القهر ومن هنا أطلق على الوالي ، وهو لفظ مــأخوذ عن اللغة الآرامية والسريانية ، وكان لقب السلطان يلحق ببعض الصفات مثل العالم والســعيد والشهيد وكذلك السلطان الأعظم والمعظم ، وأطلق هذا اللقب كثيرا في بعض الأسر الحاكمــة مثل سلاطين غزنة وعرفه السلاجقة بإيران وبلاد الروم وأطلق على بعــض الســلاطين فــي العصر العثماني مثل السلطان محمد شلبي ، انظر :

حسن الباشا: الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار، القاهرة، ١٩٧٨ ص٣٢٩،٢٣٢، ٣٣٠ .

(١٠٦) الخاقان في الأصل كان لقبا لحكام الصين القدماء وبعد ذلك انتقل إلى المغول والأتــراك حيث تلقب به ملوك المغول والترك الكبار بعد أن حققوا بعض الانتصارات علــى إمبراطوريــة الصين وقد تم تحريف اللقب الصيني القديم Hohank والذي كان يعنى ملك الملوك وصار ينطق خاقان عند الأتراك . انظر :

شمس الدين سامي : قاموس تركي ، ط ٢ ، إستانبول ١٩٨٧ ، ص ٥٦٩ .

- Mehmet Zeki Pakalin : Osmanlı Tarih Deyimleri Ve Terimleri Sőzlüğü , I , 3 . baskı, Istanbul, 1983, p . 704 .

(١٠٧) استخدم لقب الناصر وكان يقصد به الناصر لدين الله ، وقد اتخذ بعض الولاة لقب الناصر نعتا خاصا بهم ومن أشهر من تلقب بالناصر القائد صلاح الدين الايوبى ودخل هــذا اللفــظ " ناصر " في تكوين العديد من الألقاب المركبة مثل ناصر الإسلام وناصر الإمام وناصر الــدين وناصر الحق وجاء في تربة السلطان محمد شلبي بصيغة ناصر العباد : انظر :

حسن الباشا ، المرجع السابق ص ٥٢٥ – ٥٢٩ .

وهو المقابل للمحراب مباشرة بصيغة " الغازي [108] المجاهدى [109] السلطان محمد بن السلطان المغفور أبى يزيد بن مراد خان [110] تغمده الله رضوانه) (وأسكنه فراديس جنانه توفى في شهر جمادى الأولى سنة أربعة وعشرين وثمانماية)

وبالإضافة إلى ذلك يوجد بعض الأدعية في واجهة أو مقدمة التركيبة ونصها (اللهم ــ اغفر لنا وارحمنا بفضلك يا كريم) .

محراب التربة

تحتوى التربة الخضراء على محراب يُعتبر تحفة فنية في حد ذاته ويتوسط هذا المحراب الجدار القبلي بالتربة وهو محراب غني بزخارفة الخزفية وهو يتناسب بطبيعة الحال مع زخارف التركيبة الخزفية المواجه له وكذلك يتناسب مع بقية زخارف التربة وهو محراب عثماني الطراز يتشابه

---

(١٠٨) الغازي من الغزو وهو اسم للحروب التي كان يشترك فيها الرسول ﷺ وهذا اللقب من الألقاب السنية , وكان ينعت به القادة العسكريين الذين كانوا يخوضون غمار الحروب في سبيل الإسلام انظر : حسن الباشا : المرجع السابق ص ٤١١-٤١٢ .

(١٠٩) المجاهد لقب مشتق من الجهاد وهو مستمد من تعاليم الإسلام الأولى كما بينها القرآن والأحاديث النبوية حيث ذكر الجهاد والمجاهدون في آيات قرآنية كثيرة ، ويُعْد ظهور هذا اللقب صدى لبعث روح الجهاد الذي قام على أثر نهضة المذهب السني واستخدم لقب المجاهد في بعض الأحيان مُضافا إليه ياء النسب " المجاهدى " . انظر :
حسن الباشا ، المرجع السابق ، ص ٤٥١ ، ٤٥٢ .

(١١٠) الخان، من الألقاب التي استخدمها سلاطين آل عثمان منذ قيام دولتهم وهو بمعنى الملك. أما عن أصل اللقب فيعود إلى الصين حيث كان يطلق على كبير أو زعيم الأمة وكان يكتب ويلفظ بعدة أشكال مثل Hang . Vang . onk وأخذه الأتراك وحرفوه واستخدموه لكبيرهم. انظر:
- Mehmet Zeki Pakalin , Op , Cit , p. 723

مع محراب جامع السلطان محمد شلبي (الجامع الأخضر) وبعض المحاريب العثمانية التي تعود إلى العصر العثماني المبكر .

ويحيط بالمحراب أربعة إطارات إحتوت على زخارف نباتية من أغصان ملتفة بأسلوب الرومي ، والإطار الثاني الذي يليه من الداخل عبارة عن شريط كتابي وقد نفذت الكتابات فوق أرضية من الزخارف النباتية بأسلوب الرومي ، وتبدأ هذه الكتابات من جهة اليمين من بداية الإطار اى من مستوى أرضية التربة ونصها (أعوذ بالله من الشيطان الرجيم بسم الله الرحمن الرحيم فتقبلها ربها بقبول حسن وأنبتها نباتا حسنا وكفلها زكريا كلما دخل عليها المحراب وجد عندها رزق قال يا مريم أنى لك هذا قالت هو من عند الله أن الله يرزق من يشاء بغير حساب)[١١١].

وهذا الجزء من النص الكتابي يوجد على يمين المحراب وأعلى المحراب ويستمر بعد ذلك على يسار المحراب بصيغة (قال رسول الله صلى الله عليه وسلم فأما الركوع فعظموا الرب فيه وأما السجود فاجتهدوا فيه بالدعاء " {.........} [١١٢] أن يستجاب لكم) ، وهذه الكتابات بخط النسخ وهى منفذة باللون الذهبي على أرضية زرقاء داكنة ، والإطار الثالث الذي يحيط بالمحراب يحتوى على ثلاثة صفوف من المقرصنات الزخرفية وضعت بشكل مائل .

---

(١١١) سورة آل عمران ، الآية ٣٧ .

(١١٢) ما بين الأقواس كلمة غير مقروءة الآن .

أما الإطار الرابع والأخير فيحتوى على زخارف قوامها أطباق نجمية ذات ثماني رءوس ويتوج كتلة المحراب المستطيلة صف من الشرافات على هيئة مراوح نخيلية كبيرة .

وبالإضافة إلى الكتابات التي تحيط بمستطيل ـ أو بكتلة المحراب من الخارج ـ يوجد كتابات داخلية حول طاقية أو قمة المحراب وهى تلي الإطار الداخلي السابق وصفه والذي يحتوى على أشكال الأطباق النجمية ، وهذه الكتابات وضعت داخل بحور ويفصل بينها ثلاث صُرّات بارزة واحدة على يمين قمة المحراب وأخرى على يسار القمة والثالثة أعلى قمة المحراب ، وتبدأ الكتابات من جهة اليمين بصيغة (عن يزيد رضي الله عنه قال " " قال رسول الله صلى الله عليه وسلم كنت قد نهيتكم عن زيارة القبور فقد أذن لمحمد) (في زيارة قبر أمه فزور) وها فإنها تذكركم الآخرة الخير بتمامه[١١٣] ويوجد كتابه داخل بحر مستطيل كبير أسفل قمة المحراب مباشرة بشكل أفقى أى قبل حطات القمة ونصها (عجلوا بالصلوة قبل الفوت) [١١٤] ، ويوجد أسفل هذه الكتابة في المنطقة التي تعلو التشكيل الزخرفى داخل حنية المحراب عبارة (الله ولى التوفيق) ، ويلفت النظر في حنية المحراب ذلك التشكيل الزخرفي الذي يملأ حنية المحراب في القسم السفلي وهو عبارة عن فازة يخرج منها زهور متنوعة ويوجد على يمينها ويسارها شمعدان صغير ، وفي المستوى الذي يعلو الفازة يوجد ما يشبه المشكاة ويخرج منها أيضا زهور وهذه الزهور منفذة بشكل قريب من الطبيعة وهذا الأمر لم يحدث من قبل في الأعمال الفنية التي تعود إلى هذه الفترة ـ أيضا يوجد بجانب هذه

---

(١١٣) - Ayverdi : op . cit . p . 113 .

(١١٤) الفوت تعنى الموت بالتركية العثمانية .

الزهور وأشكال الفازات والشمعدان والشموع التي تخرج منها توجد عناصر زخرفية نباتية لشقائق النعمان وزهور مثل زهور الرمان والقرنفل ، كل ذلك التشكيل الزخرفي وضع داخل عقد مكون من خمسة فصوص كبيـــرة بعـــض الشيء باللون الفيروزي وهو يذكرنا بالعقود الثلاثيـــة الصـــغيرة الموجـــودة بتركيبة السلطان محمد بنفس التربة ، ويوجد على جـــانبي حنيـــة المحـــراب عمودان مدمجان صغيران لهما تيجان وقواعد صغيرة بالمقرنصات الزخرفية وضعت داخل إطارات مستطيلة بها زخارف نباتية .

والألوان التي استخدمت في زخارف المحراب وحنيته هـــي الفيـــروزي والأبيض والذهبي واللازوردى وذلك في تناغم وتناسق شديد . وكل الكتابات والزخارف النباتية بحنية المحراب وحول قمته ، وكذلك الزخارف التي تحيط بكتلة المحراب المستطيلة ، كل ذلك منفذ بالخزف ولذلك يعتبر هذا المحراب من أهم المحاريب الخزفية الغنية بزخارفها في العصر العثماني المبكر لاسيما في الزخارف التي ظهرت لأول مرة في القسم السفلى مـــن الحنيـــة والتـــي احتوت على زهور قريبة من الطبيعة وفازة وشمعدانات وذلـــك فـــي ســـابقة جديدة في الفن العثماني (١١٥).

وعلى الرغم من الثراء الزخرفى داخل التربة الخضراء فـــي تكســـيات الجدران الخزفية وتركيبة السلطان محمد الخزفية وكذلك المحـــراب الخزفـــي نجد أن القسم العلوي من الجدران قد تميّز بالبساطة حيث كسي بطبقة مـــلاط خالية من آية زخارف الآن ، أيضا باطن القبة ورقبتها حول مفتاح القبة نفـــذ

---

(١١٥) - Yildiz Demiriz , Op , Cit , p . 398 .

بالألوان المائية . وربما كان هناك زخارف في هذا القسم العلوي من الجدران من قبل ونتيجة لأعمال الترميم المتتالية فُقدت هذه الزخارف (١١٦) .

ويوجد مستوى علوي من الشبابيك وضع كل شباك في ضلع من أضلاع مثمن القبة بحيث يعلو كل شباك علوي شباك سفلي ، والشبابيك العلوية صغيرة ذات عقود مدببة وركب عليها أحجبة من الجص المفرغ والمعشق بالزجاج ، كذلك يوجد شبابيك صغيرة فتحت في رقبة القبة وهي شبابيك معقودة صغيرة عليها أحجبة من الجص المفرغ والمعشق بالزجاج الملون . وترتكز القبة على مجموعة مثلثات صغيرة وضعت بشكل متعاكس أو بشكل هندسي معين ، وتعتمد هذه المثلثات (التركية) الصغيرة على ثلاثة جفوت بارزة ضخمة تنتهي بها رقبة القبة ثم تأتى القبة مباشرة ، وفى هذه الحالة لا يوجد صعوبة في مناطق انتقال القبة نظرا لان بدن التربة أو جدرانها تأخذ الشكل المثمن .

وبالإضافة إلى السلطان محمد فقد دفن في هذه التربة بعض أبنائه وبناته ولذلك نجد أن هناك بعض التراكيب الموجودة بأرضية التربة ولكنها تراكيب متواضعة ولا تقترب من مستوى التركيبة الكبرى والفخمة الخاصة بالسلطان محمد صاحب التربة والتي تتوسط التربة ، وأهم هذه التراكيب تلك التي تخص ابنة السلطان محمد سلجوق خاتون وقد توفيت سنة ٨٩٠ هـ / ١٤٨٥م . وترجع أهمية هذه التركيبة الخاصة بابنة السلطان إلى احتوائها على كتابات منفذة فوق طبقة من الجص وتاريخ وفاة سلجوق خاتون .

---

(١١٦) - Hakki Önkal : Op . Cit , p.65 .

أما بقية التراكيب الموجودة بالتربة فتخص أبناء السلطان محمد شلبي وهم مصطفى شلبي ومحمود شلبي ويوسف شلبي ، وهناك بعض التراكيب الأخرى تخص بنات السلطان محمد وهن ستى خاتون وحفصة خاتون وعائشة خاتون ، وتتميز هذه التراكيب بالبساطة وكسيت بطبقة من الملاط .

وقد حظيت التربة الخضراء بعناية معظم سلاطين الدولة العثمانية وذلك لأهمية صاحبها والدور المهم الذي قام به من أجل إحياء الدولة العثمانية ولم شملها مرة ثانية ، وقد أشرنا إلى هذا الدور من قبل في بداية هذه الدراسة . ونتيجة لاهتمام السلاطين العثمانيين بهذه التربة تعرضت لعمليات إصلاح وترميم كثيرة عبر عهود كثيرة نذكر منها الترميمات التي تمت في سنوات ١٦٢٣ ، ١٦٤٥ ، ١٦٨٤ ، ١٧٦٨ ، ١٧٧٥ ، ١٨١٨ ، ١٨٢٥ ، ١٨٦٣ ، ١٩٠٧ ، ١٩١٤ – ١٩٣٤.(١١٧)

دراسة تحليلية لتخطيط التربة وزخارفها

على الرغم من صغر حجم الأضرحة العثمانية مقارنة بالمنشآت المعمارية الأخرى الضخمة كالمجمعات المعمارية أو الجوامع أو المدارس إلا أن هذه الأضرحة أو الترب كانت تعكس خصائص العمارة والزخارف التي كانت سائدة عند إنشائها وهي تلفت الانتباه من حيث تنوع تخطيطاتها وأساليب زخارفها .

من ناحية أخرى فان دراسة هذه الأضرحة تلقى الضوء على الشخصيات المهمة التي دفنت بها سواء كانوا سلاطين أو أمراء أو كبار رجال الدولة ، وبطبيعة الحال فان الضريح ومساحته وزخارفه كل ذلك كان مرتبطا

---

(١١٧) - Anonim: Türkiye' de vakıf Abideler , p . 299 .

بالشخص الذي سوف يدفن به ، أيضا يعكس حجم الضريح وزخارفه إمكانيات صاحبه المادية ومكانته في المجتمع ، وينطبق هـذا الوضـع علـى التربـة الخضراء موضوع الدراسة.

وقد اشرنا من قبل إلى تنوع أشكال وتخطيطات الأضرحة في العصـر العثماني. وتتبع التربة الخضراء التخطيط المثمن وهو من أكثر التخطيطـات شيوعا في الأضرحة العثمانية ، والتخطيط المثمن في الأضرحة ظهـر قبـل العصر العثماني في أضرحة السلاجقة بمدن الأناضول ، وإذا كان سـلاجقة الأناضول (الروم) قد تثاروا بفنون السلاجقة الكبار ومنها عمارة الضريح إلا أنهم ابتكروا بعض الأشكال الجديدة وهذا أمر طبيعي نتيجـة اخـتلاف بيئـة الأناضول بما لديها من ميراث حضاري وبيئة جغرافية مختلفة عن تلك البيئة التي عاش بها السلاجقة الكبار بإيران وخراسان .

ونفس الشئ بالنسبة للأتراك العثمانيين فقد اخذوا الكثير عـن سـلاجقة الأناضول إلا أنهم لم يقفوا عند ذلك بل طوره وأضافوا الكثير نتيجة عمليات التطوير المستمرة في عهدهم وكذلك اختلاف البيئة التي ظهرت فيها إمـارة بنى عثمان في شمال غرب الأناضول .

وكان الضريح المثمن من أهم الأشكال التي انتشرت في عهـد سـلاجقة الأناضول ومن أمثلة ذلك ضريح ست ملَك في دفرى ، وضريح خُوناد فـي قيصري، ويُعتبر ضريح ست ملك مـن أقـدم الأضـرحة بالأناضـول ذات التخطيط المثمن من الداخل والخارج . وهناك أضرحة تبدو مثمنـة ولكنهـا تحتوى على عشر أضلاع وليست ثمانية مثل ضريح قليج آرسلان الثاني في قونيه وهو مثال واحد في الأناضول من عصر السلاجقة ، وهناك أضرحة لها

بدن مكون من ١٢ ضلعا ويمثلها ضريح دُونر كُمبد في قيصـري وضـريح بادشاه خاتون في أرضروم[١١٨] .

والأضرحة السابقة شُيِّدت بالحجر وكان لها قمم مخروطيـة تغطيهـا ، وأحيانا كانت الأضرحة تُشيَّد مستقلة وأحيانا أخرى تكون ملحقة بجوامـع أو مدارس وقد تطور التخطيط المثمن للضريح بشكل كبير في العصر العثمـاني لا سيما في القرن السادس عشر ، وذلك على يد المهندس الشهير معمار سنان الذي وصل بهذا التخطيط إلى قمته وذلك من خلال مجموعة كبيرة ومتنوعـة من الأضرحة المثمنة التي شيَّدها السلاطين ووزراء كبـار فـي إسـتانبول وخارجها ، وقد استخدم سنان كل أنواع وتخطيطـات الشـكل المـثمن فـي الضريح فهناك الضريح المثمن من الخارج والداخل مثل التربـة الخضـراء ومن أمثلتها اللاحقة والهامة ضريح القائد الشهير خيـر الـدين باربـاروسـا (١٥٤٢م) ، وضريح شاه زاده محمد (١٥٤٨م) ، وضريح خسرو باشا والى مصر في العصر العثماني (١٥٤٥م) ، وضريح شـاه زاده لـر (١٥٢٢م) ، وضريح رستم باشا (١٥٦١م) ، وهذه الأضرحة يغطيها جميعها قباب عادية من الآجر المكسية بألواح الرصاص وتوجد كلها في إستانبول[١١٩] من الخارج ومن الداخل مكون من ستة عشر ضلعا مثل ضريح خرم سلطان (١٥٥٧م) ، وضريح صوقللو محمد باشا (١٥٧٢) باستانبول .

وهناك الضريح المثمن من الخارج وله تخطيط متعامد أو صـليبي مـن الداخل مثل ضريح زال محمود باشا (١٥٦٨م) ، وضريح قليج علـى باشـا

---

(١١٨) - Hakki Önkal : op . cit ., p.3

(١١٩) - Hüsrev Tayla : "Mimar Sinanın Türbeleri" Mimar Sinan Dönemi Türk Mimar Liğı ve Sanatı , Istanbul. 1988, pp. 295 – 343

(١٥٧٧م) باستانبول ، وهناك أضرحة مثمنة يتقدمها ويلف حولها رواق من الخارج مثل ضريح السلطان سليمان القانوني (١٥٥٧م) ، وضريح بياله باشا (١٥٧٣م) باستانبول.

وكما سبق القول فقد وصل معمار سنان بتخطيط الضريح المثمن إلى قمته ، وذلك من خلال الأمثلة التي ذُكرتْ آنفا وقد استخدم التخطيط المثمن أيضا في بعض المنشات الأخرى مثل مدرسة رستم باشا في إستانبول (١٥٥٠) [١٢٠] . واستمر التخطيط المثمن للضريح شائعا في الدولة العثمانية حتى القرن الثامن عشر والتاسع عشر على الرغم من وفود تأثيرات فنية أوربية على الفن والعمارة التركية .

وهناك نقطة أخيرة متعلقة بتخطيط التربة الخضراء وهى احتوائها على طابق سفلى خاص بدفن الموتى وحفظ أجسامهم المحنطة وذلك الأمر نراه في الأضرحة السلجوقية بالأناضول ، ووجود هذا الطابق بهذا الشكل إنما يُعَد استمرارا للتقاليد السلجوقية والتي تظهر في التربة الخضراء بشكل واضح في التخطيط أم الزخارف .

ونصل إلى الطابق السفلى عن طريق باب صغير اكتشف حديثا ويوجد شرق التربة في مستوى منخفض ، ويلفت النظر في هذا الباب أنه من الخارج صُمم وكأنه مجرد فتحة أو ثقب غطى بالطوب المتداخل ومن الداخل يأخذ شكل باب منتظم وهذا بهدف إخفاء هذا الباب ، ويرى البعض أن حرص السلطان محمد أو المعمار على إخفاء الباب المؤدى إلى مكان حفظ الجسد بالتربة إنما يعود إلى الحادث الأليم الذي تعرض له ضريح السلطان بايزيد

---

(١٢٠) - Oktay Aslanapa : Mimar Sinanin Hayati ve Eserleri , Ankara , 1988 p. 56 .

الأول (والد السلطان محمد) حيث قام قره مان أوغلو محمد بيه زعيم إمــارة بنوقرمان بحصار بورصه سنة ١٤١٣م وأشعل النار بهــا وأخــرج رفــات السلطان بايزيد الأول وحرقها ولم ينس السلطان محمد هذه الحادثــة الأليمــة ولذلك كان عليه أن يأخذ التدابير المناسبة لحماية ضريحه [١٢١]

والطابق السفلى بالتربة الخضراء مكون من خمسة أقسام بواسطة جدران غير مرتفعة ولا يزيد ارتفاع هذا الطابق عن متر واحد ويطلق عليه "موميالق أي Mumyalık " مكان حفظ الأجساد المحفوظة أو المحنطة كذلك يعرف بــ " جنازة Cenazelik Kati" أى طابق الجنازة ، وكانت الأجســاد المحنطــة توضع في توابيت خشبية وتوضع فوق أسياخ من الحديد تشبه الرف تعتمــد على الجدران الداخلية ، وكان ارتفاع هذه الأرفف ٣٥-٤٠ سم من الأرضية [١٢٢] ، وهذا الجزء يُعدْ وكما أوضحنا من قبل استمرارا للتقاليــد الســلجوقية وكذلك تقاليد الأتراك بمنطقة وسط آسيا، وعند فتح هذا الطابق بعد اكتشــاف فتحة الباب المؤدي إليه لم يُعثر بداخله على آية توابيت أو أجسام محنطة فقط عُثر على بعض العظام ، وهذا الطابق السفلى بهذا الوضــع يشــبه الطــابق السفلى في ضريح عز الدين كيكاوس الأول في ســيواس (١٢١٧ م) مــن عصر سلاجقة الأناضول [١٢٣] ، وبوجه عام فان التربة الخضراء من الأمثلة النادرة ، ومن المعلوم أن هناك علاقة وصــلة بــين الأضــرحة الســلجوقية

---

(١٢١) - Hakki Önkal : Op . Cit , p.10 .

(١٢٢) - Ibid , pp . 7-8 .

(١٢٣) - Ibid , p .10 .

بالأناضول وبعض الترب الإيرانية (الــ كُمبد) والتي يُشبهها البعض بخيــام الأتراك في وسط آسيا (١٢٤) .

وظاهرة وجود مخزن لحفظ الأجسام المحنطة أسفل الترب كما هو الحال في التربة الخضراء ومن قبلها الترب السلجوقية ، هذه الظاهرة اختفــت فــي عهد السلطان مراد الثاني ابن السلطان محمد شلبي الذي أوصى بدفن جســده وفق السنة النبوية في التراب مباشرة وأمر بعدم إقامة هذا المخــزن الســفلى لحفظ الجسد كما كان متبعا من قبل ومنذ ذلك التاريخ أُبطلت هذه الظاهرة في الأضرحة العثمانية (١٢٥) .

أما عن زخارف التربة الخضراء فكما سبق القول تعتبر حالة خاصة بين الأضرحة العثمانية المبكرة حيث أن الفنان قد بــالغ فــي زخارفهــا ســواء الخارجية أم الداخلية ، والتربة وزخارفها تعود إلى الربع الأول مــن القــرن الخامس عشر الميلادي ، وهناك أكثر من أسلوب فني استخدم في زخــارف التربة غير أن استخدام البلاطات الخزفية ذات اللــون الواحــد فــي تكســية الجدران الخارجية والداخلية تفوق على بقية الأساليب في التربة الخضــراء ، فقد كسيت الجدران بارتفاع ثلاثة أمتار ببلاطات خزفية سداسية الشــكل ذات لون فيروزي .

أيضاً استخدمت زخارف الخزف في المدخل وأعتاب الشبابيك المستطيلة الموجودة في المستوى السفلي من جدران التربة سواء الخارجية أم الداخليــة وتأخذ هذه الأعتاب شكل العقد المدبب واحتوت على كتابات عبارة عن آيات

---

(١٢٤) - Godfrey Goodwin , : A History of Ottoman Architecture , London , 1987 pp .66-88 . ,

(١٢٥) - Hakki Önkal : op . cit . , p.8 .

قرآنية وأحاديث نبوية ، كذلك استخدمت الزخارف الخزفية في البخاريات التي توجد في جدران التربة من الداخل ، هذا بالإضافة إلى الأشرطة الزخرفية النباتية حول الكتابات بعقود الشبابيك وكذلك كإطار يعلو التكسيات الخزفية التي تكسو جدران التربة من الداخل ، كذلك استخدمت الزخارف الخزفية في التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد وكذلك المحراب في الجدار القبلي للتربة ، وبمعنى آخر فقد تسيّدت الزخارف والتكسيات الخزفية كافة جدران التربة الخضراء سواء الخارجية أم الداخلية . وبالإضافة إلى أسلوب التكسية ببلاطات خزفية بلون واحد وهى البلاطات السداسية الشكل التي تكسو الجدران من الخارج والداخل ، وكذلك البلاطات المستطيلة الشكل في سطح القاعدة المثمنة التي وضعت فوقها التركيبة الخاصة بالسلطان ولونها اخضر داكن ، أيضا هناك أسلوب الفسيفساء الخزفية واستخدم في زخارف باطن طاقية مدخل التربة وهو على هيئة نصف قبة ذات ضلوع بارزة وقوام الزخارف به عناصر نباتية ، كذلك استخدم نفس الأسلوب في الإطارات الضيقة أو الأفاريز حول الشبابيك السفلية المستطيلة من الخارج والداخل وحول عقود أعتاب هذه الشبابيك .

وهناك أيضا أسلوب التزجيج ، والذي استخدم في بعض زخارف التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد . أما عن الألوان التي استخدمت في زخارف الخزف فهناك اللون الواحد ويمثله اللون الفيروزي في البلاطات السداسية الشكل ، واللون الأخضر الداكن في البلاطات المستطيلة في أرضية قاعدة التركيبة المثمنة ، وهناك زخارف خزفية متعددة الألوان مثل زخارف التركيبة الخزفية واستخدم بها اللون الأزرق والأصفر والأبيض واللازوردي والفيروزي وتتشابه الألوان المستخدمة في المحراب بالتربة مع ألوان التركيبة

حيث استخدم في زخارف هذا المحـــراب اللـــون الـــلازوردي والفيـــروزي والأبيض والأصفر وكما سبق القول فقد استخدم الخزف كعنصر أساسي فـــي التكسيات وكذلك في الزخارف المنفذة بالتربة . وكان هناك زخارف كثيـــرة بالألوان المائية في باطن القبة وفى الأجزاء العلوية من جدران التربة الداخلية وكانت زخارف نباتية وقد سقطت هذه الزخارف عندما تهدمت القبة وأعيـــد بنائها سنة ١٨٥٥ م [١٢٦] .

أما العناصر التي استخدمت في الزخارف بالتربة فيـــأتى فـــي مقـــدمتها العناصر النباتية من أغصان ملتفة وأوراق نباتية بأسلوب الرومي والهاطـــاى واستخدمت هذه العناصر في الأماكن المهمة بالتربة ســـواء فـــي أرضـــيات الأشرطة الكتابية أو الإطارات الضيقة التي تحيط بالشبابيك المستطيلة وحول عقود الشبابيك وكذلك في التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد ، أيضـــا احتوت زخارف التربة على زخارف نباتية وظهرت هنا لأول مرة وتُعْد بداية لأسلوب جديد في العصر العثماني المبكر ، ونعنى بذلك الزخارف النباتية في حنية المحراب بالتربة حيث يوجد تشكيل زخرفي عبارة عن عقد مفصص من خمسة فصوص بداخله فازة يخرج منها زهور وورود ويتدلى من أعلى العقد مشكاة يخرج منها زهور وهذه الزهور والورود منفذة بأسلوب قريـــب مـــن الطبيعة .

أيضا يوجد على جانبي هذه الزخارف شمعدان في كل جانـــب ، وهـــذا التشكيل الزخرفى النباتي بهذا الأسلوب الجديد القريب من الطبيعة يُعدْ بمثابة إرهاصات لأساليب زخرفية نباتية جديدة [١٢٧] ، قد احتوى التشكيل الزخرفي

---

(١٢٦) - Yıldız Demiriz : Op . Cit , p . 398 .

(١٢٧) - Ibid , p. 398 .

في باطن حنية المحراب كذلك على كتابات مثـــل لفـــظ الجلالــــة "الله" علــــى الشمعدان الأيمن و"محمدﷺ" على الشمعدان الأيسر ، ونص كتابي صغير يعلو فازة الزهور بصيغة " الله ولى التوفيق " .

وفى الواقع فان التكسيات الخزفية والزخارف الخزفيـــة تعتبـــران مـــن الأساليب الزخرفية المحببة عند الأتراك لمئات السنين لاسيما فـــي العصـــر العثماني الكلاسيكي(١٢٨) حيث احتل الخزف وزخارفه مساحات كبيـــرة مـــن الأسطح الداخلية للأضرحة في المرحلة الكلاسيكية ، أما العصر المبكر فـــي العمارة العثمانية فقد استخدم الخزف في مثـــال واحـــد فقـــط وهـــو التربـــة الخضراء.

---

(١٢٨) درج علماء الآثار والفنون الأتراك على تقسيم العمارة العثمانية إلى مراحل مختلفة لكل مرحلة ما يميزها عن الأخرى وذلك على النحو التالي :

- العصر العثماني المبكر (أسلوب بورصه ١٣٢٥ – ١٥٠١م) ويمتد منذ فتح مدينة بورصه حتى إنشاء جامع السلطان بايزيد الثاني في إستانبول .
- العصر الكلاسيكي (١٥٠١ – ١٦١٦م) ويمتد من فترة إنشاء جامع بايزيد فـــي إســـتانبول وحتى إنشاء جامع السلطان أحمد الأول في إستانبول.
- العصر الكلاسيكي المجدد (١٦١٦ – ١٧٠٣م) ويمتد من فترة إنشاء جامع السلطان أحمد حتى عصر السلطان أحمد الثالث .
- عصر زهرة اللاله (١٧٠٣ – ١٧٣٠م) ويمثله عصر السلطان أحمد الثالث .
- عصر الباروك (١٧٣٠– ١٨٠٨م) ويمثله عصر السلطان محمود الأول وسليم الثالث .
- العصر الامبراطورى والنهضة الأجنبية (١٨٠٨ – ١٨٧٤م) ويمثله عصر محمود الثاني وعبد المجيد الأول ويستمر حتى بداية عهد السلطان عبد العزيز .
- الأسلوب الكلاسيكي الجديد (١٨٧٥ – ١٩٢٣م) ويمتد منذ إنشاء قصر تشيراغان ســـراى في إستانبول حتى قيام الجمهورية انظر :

- Celal Esad Arseven : Türk Sanatı , Istanbul 1984 , p . 83 .

ومن الجدير بالذكر أن الخزف قد استخدم في التكسيات الخارجية والداخلية للعديد من الأضرحة السلجوقية بالأناضول ومن أمثلة ذلك ضريح عز الدين كيكاوس الأول في سيواس ، والضريح الملحق في مدرسة كوك في آماصيه وضريح مولانا جلال الدين الرومي في قونيه Konya ، ولكن ظاهرة تكسيات الجدران الخارجية والداخلية بالخزف في الأضرحة بالأناضول لم تستمر طويلا.

ولذلك فان استخدام التكسيات الخزفية في الجدران الخارجية والداخلية بالتربة الخضراء في بورصه وفى العصر العثماني المبكر إنما يرجع إلى إعجاب المنشئ للتربة بالطراز الفني التيمورى وتأثره ببعض عمائره وظهر ذلك في تربته (١٢٩) .

وبالنسبة للتركيبة الخزفية وكذلك المحراب الخزفي فهناك أمثلة كثيرة لها في أضرحة السلاجقة بالأناضول ، ومن العناصر الزخرفية التي استخدمت بالتربة الخضراء الكتابات والتي استخدمت على نطاق واسع سواء في الجدران الخارجية أو الداخلية بالتربة ، أيضا استخدمت في التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد وتركيبة ابنته سلجوق خاتون وكذلك المحراب ، حيث زخرف بشريط كبير يحيط بمستطيله الخارجي بالإضافة إلى بحور كتابية حول القسم العلوي منه من الداخل .

وفى الواقع فان الخط قد لعب دورا هاما في زخارف التربة الخضراء ، والكتابات الموجودة بالتربة تتوعت ما بين الآيات القرآنية والأحاديث النبوية والأدعية ، والكتابات الموجودة بالباب الخشبي الخاص بالتربة والتي احتوت

---

(١٢٩) - Hakki Önkal : Op . Cit, p.16 .

على اسم صاحب التربة السلطان محمد والمعمار حاجى عوض وكذلك اسم الصانع أو الاسطى الذي قام بصنع الباب وهو حاجى على بن أحمد التبريزى.

ونستطيع أن نقول أن الكتابات والخط العربي في زخارف التربة الخضراء وغيرها من العمائر التركية ليس بجديد على الأتراك فقد استخدم الأتراك هذا الخط شأنهم في ذلك شأن بقية الشعوب الإسلامية ، استخدموا هذا الخط في زخرفة عمائرهم وذلك منذ دخولهم الإسلام ، ولكن الأتراك العثمانيين كان تأثرهم باستخدام الخط كعنصر زخرفي في العمائر والتحف التطبيقية جاء متأثرا في البداية بسلاجقة الأناضول الذين استخدموا الخط على نطاق كبير في زخرفة عمائرهم الدينية من جوامع ومدارس وأضرحة ومن الأمثلة الجميلة للأضرحة السلجوقية التي استخدمت الخط العربي والكتابات كعنصر زخرفي ضريح عز الدين كيكاوس الأول في سيواس (١٢١٧ م) . وفى هذا الضريح تظهر براعة الفنان السلجوقى في استخدام الخط على كافة المواد الخام من خزف وآجر .(١٣٠) واستمر اهتمام العثمانيون بالخط العربي كعنصر زخرفي واستخدموا الكتابات بكثرة في منشآتهم وذلك في كافة عهود الدولة .

وكما هو معروف فان نسبة كبيرة من الكتابات التي نراها على العمائر والتحف المنقولة لا يقصد بها الفنان المسلم تسجيل اسم صاحب التحفة أو مشيد البناء أو التبرك ببعض الآيات القرآنية أو الأدعية وغيرها فحسب بل قصد بهذه الكتابات أن تكون عنصرا زخرفيا بذاتها (١٣١) .

---

(١٣٠) Metin Şahinoğlu : Anadolu Selçklu Mimarisinde Yazının Dekoratif Eleman Olarak Kullanılışı (Türk Eğitim Vakfi) Istanbul 1977 . p . 29 .

(١٣١) عن الخط العربي ودور الكتابات في الزخرفة الإسلامية انظر : =

وبالإضافة إلى العناصر والأساليب الزخرفية السابقة التي استخدمت في التربة الخضراء نجد أن الفنان قد استخدم بعض العناصر المعمارية كعنصر زخرفي مثال ذلك العقد المفصص ذو الثلاثة فصوص والذي استخدمه في زخرفة القسم السفلى من التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد شلبي وذلك في جوانب هذا القسم ونفذت هذه العقود المفصصة بالخزف بأسلوب بارز وبلون فيروزي من الخارج وبلون اصفر من الداخل ، واستخدم الفنان نفس العقد المفصص ولكن هذه المرة له خمسة فصوص وذلك في زخرفة كسوة حنية المحراب في القسم الأسفل وتحتوي هذه العقود في داخلها على زخارف نباتية(١٣٢) . أيضاً استخدم العقد المدبب فوق الشبابيك السفلية بالتربة وكل عقد احتوى بداخله على تجميعة خزفية احتوت على نصوص كتابية من آيات قرآنية وأحاديث نبوية ، ويحدد العقد من الخارج إطار ضيق به زخارف نباتية ، وقد سبق وصف هذه الزخارف من قبل. كذلك استخدم الفنان الشرافات كحلية لزخرفة أعلى المحراب بالتربة الخضراء وهي شرافات على هيئة مراوح نخيلية ومن المعروف أن الفنان العثماني استخدم الشرافات كحليات زخرفية على الكثير من التحف التطبيقية(١٣٣).

-سامي أحمد عبد الحليم : الخط الكوفي الهندسي المربع , حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة (مؤسسة شباب الجامعة) الإسكندرية ١٩٩١ . ص ٣-٧ .

(١٣٢) ربيع حامد خليفة : " العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية " مجلة كلية الآثار ــ جامعة القاهرة العدد السادس ١٩٩٥ ، ص ٦٥ ــ ٦٦ .

(١٣٣) ربيع خليفة : المرجع السابق ص ٨٥ ــ ٨٧ .

ومن خلال هذه الدراسة عن التربة الخضراء في بورصه يظهر لنا مدى تأصل الأساليب الفنية السلجوقية في منطقة الأناضول حتى بعد سقوط الدولـــة السلجوقية سنة ١٣٠٨ م .

وتعتبر التربة الخضراء مثلا فريدا بـــين العمـــائر العثمانيـــة المبكـــرة لارتباطها بالأساليب الفنية السلجوقية ، ومن الجدير بالذكر أن العلاقات الفنية والتأثيرات المتبادلة بين بلاد التركستان (وسط آسيا) وبين بلاد الأناضول لم تنقطع قط سواء في العصر السلجوقى أو عصر الإمارات التركية الذي تـــلاه أو العصر العثماني .

وتظهر التأثيرات الفنية الوافدة من بلاد التركستان من آن لآخر في بعض الآثار والمنشآت التركية وكان هذا التأثير يأتى عن طريق رحلات الصـــناع والفنانين إلى بلاد الأناضول حيث موطن الأتـــراك الجديـــد وكـــذلك نتيجـــة الهجرات المستمرة من بلاد الأتراك في وسط آسيا إلى الأناضول [١٣٤] .

وكان يتم إنشاء العديد من التكايا لاستضافة الوافدون من آسيا الوســـطي من الأتراك مثال ذلك تكية الاوزبكين في إستانبول وزوايا التركستانيين فـــي إستانبول وتكية التركستانيين في غازي عينتاب وغيرها وكانت هذه الأمـــاكن مخصصة لاستضافة من يفد من أرض التركستان لبلاد الأتراك في الأناضول وقد أسهم هؤلاء في بعض الأعمال المعمارية التي أنشئت في بعـــض مـــدن الأناضول[١٣٥] .

---

(١٣٤) - Nusret Çam: "Anadolu Türk Sanati ile Türkistan Sanatları Arasindaki Benzerlikler Üzerine Bir Deneme " Hoca Ahmet Yesevi Sempozyumu Bildirileri (26-29 Mayıs 1993) Kayseri 1993 , p. 71 .

(١٣٥) - Ibid, p. 70.

ولهذا تظهر تأثيرات فنية لمناطق الهجرة على فنون بلاد الأناضول ومن ذلك التربة الخضراء ، ونلاحظ بها التأثر الكبير بعمائر عصر تيمور لنك ويقال أن النقاش الذي قام بأعمال الزخارف والنقوش في الجامع الأخضر وهو الأسطى علي بن إلياس يقال أنه من أهالي بورصه وأُخذ إلى آسيا الوسطي عندما استولى تيمورلنك على الأناضول ومكث هناك فترة ثم عاد إلى الأناضول وساهم في بعض الأعمال المعمارية منها الجامع الأخضر وربما التربة الخضراء أيضا (١٣٦) .

ومن الجدير بالذكر في هذا المقام أن الأتراك الذين استوطنوا بلاد الأناضول لم يتخلوا تماما عن عاداتهم وتقاليدهم القديمة منذ أن كانوا في وطنهم الأم في التركستان ، وقد رأينا ذلك من خلال دراستنا لتخطيط وأقسام التربة الخضراء واحتواء التربة على طابق سفلي خاص بحفظ الأجسام المحنطة وهي بذلك متأثرة بالترب التركية القديمة المسماة " قورغان " وكانت ببساطة تتكون من غرفة دفن سفلي تحت الأرض لحفظ الموتى ويكوَّم فوقها التراب والرديم لتشكِّل ما يشبه الكوم الترابي أو الربوة الصغيرة وانتقل هذا الشكل مع الأتراك إلى الأناضول مع بعض التعديلات ، وقد رأينا نماذج لهذه الترب من عصر السلاجقة بالأناضول وانتقلت إلى العصر العثماني مثل التربة الخضراء موضوع الدراسة .

كذلك هناك ألوان بعينها يفضلها الأتراك منذ القدم لا سيما اللونين الأزرق والأخضر ، وكانت هي الألوان الشائعة سواء في منطقة التركستان أو بلاد الأناضول.، وكان الأتراك القدماء يقدسون اللون السماوي بكافة درجات

---

(١٣٦) - Nusret Çam, Op. Cit, p. 71.

الأزرق والأخضر التي يحتويها اللون السماوي ، وكانوا يعتبرون أن السماء " كوك Gők " هي لون الاله ورمزه ولهذا اهتموا بهذا اللون (١٣٧) .

وقد استخدم الأتراك القدماء اللون الأزرق السماوي في خيامهم الكبيرة التي كانت تعرف بـ " اوطاغ " . ويرى البعض أن اهتمام الأتراك بالقبة والحرص على تكسية جدرانها بالخزف الأزرق والأخضر من الخارج والداخل إنما يُعّبر عن تمسكهم بتقاليدهم القديمة التي اشرنا إليها منذ قليل والخاصة بتقديس لون السماء، وتشبيه السماء بالقبة ومن حرصهم على استخدام القباب بكثرة في الجوامع والأضرحة وكذلك تفضيلهم لألوان بعينها خاصة الأزرق السماوي والأخضر .

وعلى الرغم من أن البلاطات الخزفية التي تكسو جدران التربة الخضراء ذات لون فيروزي إلا أن الأتراك في بورصه أطلقوا عليها اسم التربة الخضراء ، وذلك لقرب لونها من اللون الأخضر وحبهم لهذا اللون .

وارتباط الأتراك ببعض الأضرحة أمر معروف وعادة ما يكون هذا الضريح أو ذاك لولى من أولياء الله أو لقائد تركي ، وكانت هناك عادة في الدولة العثمانية وهى أن السلطان بعد جلوسه على عرش الدولة يزور تربة أيوب الانصارى وتربة السلطان محمد الفاتح واستمر هذا الوضع قائما حتى نهاية الدولة العثمانية في الربع الأول من القرن العشرين ، ولا يزال الأتراك حتى الآن يتخذون من بعض الأضرحة مزارات يحرصون على زياراتها ومن هذه الأضرحة التربة الخضراء في بورصه وذلك لارتباطها بشخص السلطان محمد الأول . (شكل ١)

---

(١٣٧) - Nusret Çam, Op. Cit, p. 76 .

نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول
" دراسة معمارية أثرية "

بحث نشر في كتاب ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الإسلامي
(٣٠ نوفمبر – ١ ديسمبر ١٩٩٨م) القاهرة ١٩٩٩م .

"Mısır Osmanlı valilerinin Istanbulda yaptıkları Yapılardan bazi Örnekler "
Kahire Üni. Arkeoloji fakultesi'nin duzenlediği Islam Dünyasının Doğusunda I. Eserler konulu konferana sunulan teblig, Aralık 1998 .

الفصل الثاني

نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول

(لوحات ١١٨ ـ ١٣١)

يتناول هذا البحث بعض المنشآت المعمارية التي شيدها ولاة مصر في العصر العثماني بمدينة إستانبول(١٣٨) . وكان الكثير من الولاة الأتراك يحرصون على تشييد عمائر لهم بالقاهرة أثناء فترة إقامتهم بها، ولا يزال الكثير من هذه العمائر قائماً حتى اليوم ، وبعض الولاة استطاعوا أن يقيموا منشآت بكل من القاهرة إستانبول والبعض الآخر أمتد نشاطه المعماري ليشمل العديد من مدن وولايات الدولة العثمانية مثل القاهرة وإستانبول ودمشق وحلب ومكة وغيرها . وقد اخترنا بعض النماذج من تلك المنشآت التي شيدها بعض ولاة مصر العثمانيين في إستانبول .

وتهدف هذه الدراسة إلى إلقاء الضوء على تلك الأعمال المعمارية ودراستها من الناحية الأثرية والفنية ، وكذلك التعرف على طراز العمارة في

---

(١٣٨) إستانبول من أعظم المدن الإسلامية وهي عاصمة الدولة العثمانية التي حكمت العالم الإسلامي لفترة طويلة من الزمن ، وهي عاصمة العثمانيين الثالثة بعد بورصه وأدرنه، عرفت هذه المدينة من قبل بـ " بيزنطة" والقسطنيطنية شيدها الإمبراطور قسطنطين العظيم وأفتتحها في احتفال مهيب في ١١ مايو سنة ٣٣٠م، وأطلق عليها "روما الجديدة" وقد أطلق عليها الأهالي عقب وفاة قسطنيطين العظيم اسم الإمبراطور نفسه لتخليد ذكراه وعرفت بقسطنيطنوبوليس أي مدينة قسطنطين ، وعرفت المدينة بهذا الاسم لقرون طويلة، وتعرضت القسطنطينية لمحاولات كثيرة لفتحها في العصر الاسلامي وباءت جميعا بالفشل حتي حقق السلطان محمد الثاني ابن مراد الثاني حلم المسلمين بعد مرور ثمانية قرون واستطاع فتح مدينة القسطنطينية في ٢٠ جمادي الاول سنة ٨٥٧ هـ / مايو ١٤٥٣م ، وانتقلت عاصمة العثمانيين اليها. أنظر ص ١٧٩ وما بعدها من هذا الكتاب .

بلادها ، ومن المعروف أن العمارة في مصر العثمانية قد أتبعت طرازاً عثمانياً محلياً في بعض الأعمال المعمارية ، وفي غالبية العمائر نجد أنها أتبعت طرزاً معمارية محلية ذات أصول مملوكية . كما إننا نلاحظ أن منشآت الولاة العثمانيين في القاهرة قد تميزت بالبساطة بحيث إننا لا نستطيع أن نقارنها بمثيلاتها في إستانبول . والواقع فإن ذلك يرجع إلى بعض الأسباب منها أن وضع مصر أختلف تماماً عن وضعها السابق في العصر المملوكي ، فبعد أن كانت القاهرة مقراً لدولة كبرى هي الدولة المملوكة وبها مقر السلطان والخليفة ، أصبحت ولاية تابعة للدولة العثمانية ، وفقدت الكثير من أسباب قوتها وعزها وثراءها نتيجة بعض العوامل أهمها تغير طرق التجارة بين الشرق والغرب وفقدها مصدراً هاماً للدخل وذلك في أواخر العصر المملوكي، وقد انعكس الوضع المادي على أوجه المجالات الفنية بمصر في العصر العثماني ، صحيح أن الحركة الفنية استمرت خلال هذا العصر ولم تنقطع واستمر تشييد العمائر من جوامع ومدارس وأسبلة وغيرها ، ولكن لم تتميز منشآت تلك الفترة بالثراء والفخامة مثلما كان الحال في منشآت المماليك السابقة أو العمائر العثمانية المشيدة في نفس الفترة في إستانبول وغيرها من مدن الأناضول . وبالإضافة إلى السبب المادي السابق ذكره آنفا ، نجد أن الوالي العثماني كانت فترة ولايته وإقامته بمصر قصيرة نسبياً ، وذلك لم يتح له فرصة الشروع في إنشاء عمائر ضخمة ومتابعة الإنفاق عليها . ومع ذلك كان معظم الولاة يحرصون على ترك ذكرى لهم بالقاهرة عن طريق إنشاء بعض المنشآت كالجوامع والأسبلة وغيرها ، وذلك وفقاً لإمكاناتهم المادية .

وكما سبق القول فقد جاءت عمائر العصر العثماني في معظمها متبعة لأساليب معمارية وزخرفية محلية مصرية ، وإن ظهر في بعضها بعض

الأساليب الفنية العثمانية . ونلاحظ أيضاً أن الولاة الأتراك كان ولاؤهم في المقام الأول لاستانبول التي أتوا منها، وبها يقيم السلطان العثماني ومن هنا كان حرصهم الشديد على تشييد العمائر الضخمة عند عودتهم إلى إستانبول . فنجد على سبيل المثال أن هناك واليا قد انشأ منشأة بالقاهرة وعند عودته إلى إستانبول ينشئ منشأة أخرى أو منشآت إلا أننا نجد أن الفارق شاسعا بين منشآته التي بالقاهرة وتلك التي في إستانبول حيث نجد البساطة في عمائر القاهرة ونجد الضخامة والثراء في عمائر إستانبول . وكان الوالي العثماني ينفق ببذخ على منشآته بإستانبول كي تلائم مكانته بين كبار رجال الدولة ، حيث كان السلطان العثماني والوزراء يتبارون في إقامة شتى أنواع العمائر الدينية والمدنية في عاصمة الدولة على وجه الخصوص . وقد إتبعت منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول طرزا عثمانية بحتة سواء في التخطيط أو الزخرفة . وذلك لأن البيئة في إستانبول بيئة تركية محلية بعكس بيئة القاهرة ذات التراث الفني الضخم والمتراكم عبر العصور .

وبطبيعة الحال فقد توفر في البيئة التركية ما لم يكن متوفراً في البيئة المصرية في العصر العثماني من حيث وجود المعماريين والصناع وأصحاب الحرف المتصلة بالبناء وكلهم يعمل وفق الأساليب التركية الخاصة بهم ، أيضاً توفر بعض مواد البناء والخامات في إستانبول مثل البلاطات الزخرفية العثمانية الطراز ، وبعض أنواع الرخام ، كل ذلك ساهم في ازدهار حركة البناء والتشييد في إستانبول وغيرها من مدن تركيا وفق أساليب البناء العثمانية .

وهناك ملاحظة جديرة بالاهتمام ، وهي أن كثيراً من ولاة مصر في العصر العثماني قد عينوا في منصب الصدارة العظمى[١٣٩] بعد عودتهم إلى إستانبول . ولذلك نجد أن عمائر هؤلاء الولاة السابقين والصدور العظام فيما بعد تتناسب مع وضعهم المهم في الدولة ومع الإمكانيات الضخمة التي تتوفر لهم وقد انعكس كل ذلك على عمائرهم بإستانبول ومن الولاة الذين تولوا الصدارة العظمي وتشملهم الدراسة قوجه سنان باشا ومحمد مسيح باشا .

ومن الجدير بالذكر أن الولاة الذين شملتهم الدراسة قد توفوا ودفنوا في إستانبول ولذلك نجد أن منشآتهم هناك اشتملت على أضرحة لهم مثل جوبان مصطفى باشا و سنان باشا ومحمد مسيح باشا ، أما خسرو باشا فقد أنشأ ضريحاً مستقلاً غير ملحق بأي منشآت ، وهذا أمر شائع في إستانبول ، ونعني بذلك ظاهرة الأضرحة المستقلة لبعض كبار رجال الدولة . وقد أتبعت منشآت هؤلاء الولاة أساليب عثمانية في التخطيط والزخرفة سواء أكانت جوامع أم مدارس أم أسبلة أم أضرحة ، وبعضها تأثر ببعض الأساليب الزخرفية المملوكية المصرية ، وهذا يدل على مدى تأثر هؤلاء الولاة بالأساليب الفنية المصرية أثناء تواجدهم بالقاهرة ، ويدل ذلك على مدى قوة وتأصل هذه الأساليب في البيئة المصرية حيث أنها استمرت خلال العصر العثماني في مصر وانتقلت إلى إستانبول مقر الدولة .

---

(١٣٩) يعتبر منصب الصدر الأعظم "Sadrazam" أهم منصب في الدولة العثمانية بعد السلطان العثماني، والصدر كلمة عربية وتعني مقدمة الشئ أو أولة، ومنها جاءت كلمة أو لقب الصدر الأعظم في التركية العثمانية واستخدم هذا اللقب للوزير الأول الذي يسير شئون الدولة.

– Mehmet Zeki Pakalin: Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlüğü,C.3,Istanbul 1983,P.

وتجدر الإشارة إلى أن العمائر التي شيدت في القاهرة وفق الطراز العثماني الوافد من تركيا ، قد جاءت هي الأخرى بسيطة ولا تعبر عن طراز العمارة العثمانية التي تتميز بالفخامة والثراء الزخرفي لاسيما الزخارف الخزفية والكتابية ، ومن المعروف أن العمارة العثمانية ورثت التجارب المعمارية الفنية السابقة للدول التركية و أضافت إليها، ونعني بذلك الطرز الفنية السلجوقية وتلك التي ظهرت في عصر الإمارات المستقلة عقب انهيار الدولة السلجوقية وبمعنى آخر لم يستطع ولاة مصر العثمانيين إقامة عمائر في مصر العثمانية تضاهي عمائر الطراز العثماني في إستانبول أو تعبر عن هذا الطراز بشكل جيد .

وسوف تعطينا الأمثلة التي يتعرض لها هذا البحث فكرة واضحة عن الطراز المعماري العثماني ، وقد تنوعت منشآته ما بين الجوامع والمدارس والأسبلة والأضرحة .

وترجع هذه المنشآت إلى القرن العاشر الهجري / السادس عشر الميلادي ولذلك فهي تتبع الطراز المعماري الكلاسيكية ونعنى بذلك الطراز المعمارية التي تلت الطراز المبكر في العمارة العثمانية. ويتميز هذا الطراز العثماني الكلاسيكي أو التقليدي بالأصالة والاعتماد على الأصول الفنية التركية التي تطورت مع مرور الزمن عبر العصر السلجوقي بالأناضول وعصر الإمارات التركية والعصر العثماني المبكر ويتميز القرن السادس عشر بأنه عصر المجمعات المعمارية الضخمة التي شيدها السلاطين والصدور العظام والوزراء كما أنه عصر المعمار سنان . والولاة الذين وقع

عليهم الاختيار للحديث عنهم وعن أعمالهم المعمارية في إسطنبول أربعة ولاة وهم :

چوبان مصطفى باشا[١٤٠]

هو الوالي الثاني لمصر في العصر العثماني بعد خاير بك، أصله من بلاد البوسنة ولذا كان يعرف أحيانا باسم بوشناق ، أيضاً لقب بلقب داماد (صهر) لأنه تزوج من ابنة السلطان سليم الأول الأميرة حفصة سلطان[١٤١] وقد ورد اسمه في بعض المصادر والمراجع التركية بصيغة " الغازي مصطفى بن عبد الكريم " [١٤٢] وقد لعب مصطفى باشا دوراً سياسياً وعسكرياً كبيراً في تاريخ الدولة العثمانية ، فقد عين وزيراً في عهد السلطان سليم الأول ، واستمر يشغل هذا المنصب في عهد السلطان سليمان القانوني .

وعينه السلطان سليمان القانوني قائداً للحملة العسكرية التي توجهت لفتح جزيرة رودس ، وذلك بناء على توصية من بيري باشا الذي كان قد تعهده بالتربية والرعاية في بداية حياته، وبالفعل أصبح مصطفى باشا قائدا للحملة العسكرية والأسطول البحري الذي كان قد أعُد لهذا الغرض في عهد السلطان سليم الأول وتحرك الأسطول من إستانبول في رجب ٩٢٨ هـ / ١٥٢١م ،

---

(١٤٠) چوبان: كلمة تركية بمعني الراعي الذي يقوم برعي الأغنام والماعز وغيرها من الحيوانات، وتكتب بحرف الجيم المثلثة (چ) وينطق هذا الخط مثل حرفي chفي الإنجليزية ، ويكون نطق الكلمة هكذا (تشوبان)، والكلمة من أصل فارسي.

(١٤١) محمد ثريا : سجل عثماني ياخود تذكرة مشاهير عثمانية ، دردنجي جلد ، إستانبول ١٣١٥ ص ٣٧٢ .

(١٤٢) - Ayşen Aldğan: Gebze Çoban Mustafa paşa Külliyesi (I.Ü.Ed. Fak. Sanat Traihi Bl. Türk ve Islam Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi) Istanbul. 1977, S. 84

ووصل الأسطول إلى رودس وفرض عليها الحصـــار وعنـــد ذلـــك وصـــل السلطان سليمان القانوني بنفسه لمتابعة الموقف بالجزيرة ، وأثناء ذلك جاءت الأخبار من ولاية مصر تفيد وفاة الوالي خاير بك ، وعلى الفور عين السلطان الوزير چوبان مصطفى باشا واليا على مصـــر ، وعهـــد بقيـــادة العمليـــات العسكرية في رودس إلى الوزير الثاني أحمد باشا (١٤٣).

وأرسل مصطفى باشا على عجل إلى مصر ، ووصل إليها في ١٣ ذي الحجة من عام ٩٢٨ هـــ / ١٥٢١ م ، ومما يذكر أنه عقب وفاة الوالي خاير بك أستغل بعض كبار الأمراء المماليك الوضع وأرادوا إعادة إحيـــاء الدولـــة المملوكية مرة أخرى ، ومن هؤلاء جانم السيفي كاشـــف الجيـــزة ، وإينـــال الطويل كاشف الغربية ، وقرقماس كاشف البهنسا وجمعوا حولهم الكثير مـــن المماليك ، لكن هذا التمرد أنتهي بالفشل على يد الوالي الجديد مصطفى باشـــا وقتل جانم السيفي واختفى إينال وقرقماس ، وبعد ذلك أرسل مصطفى باشـــا يطلب عودته إلى إستانبول وبالفعل أجيب إلى طلبه (١٤٤) . وعاد إلى إستانبول بعد أن مكث في مصر والياً لفترة قصيرة بلغت تسعة أشهر وعشرين يوماً ، وبعد عودته عين مرة أخرى وزيراً ثانياً سنة ٩٢٩ هـــ / ١٥٢٣م . وظل في هذا المنصب حتى وفاته في شهر شعبان من ســـنة ٩٣٥ هـــــ / ١٥٢٩م . وحمل نعشه من إستانبول إلى ضاحية كبزة GEBZE ، حيـــث دفـــن فـــي

(١٤٣) - Ismail Hakki Uzunçaraşılı : Osmanlı Tarihi, C.1,5. baskı, Ankara 1988, S. 314.

(١٤٤) أحمد شلبي عبد الغني الحنفي المصري ، أوضح الإشارات فيمن تولى مصر القاهرة من الوزراء والباشات الملقب بالتارخ العيني ، تحقيق وتقديم د. عبد الـــرحيم عبـــد الـــرحمن ، القاهرة ١٩٧٨ ، ص ١٠٢ ـــ ١٠٣ .

الضريح الذي كان قد شيده قبل وفاته ضمن المجموعة المعمارية الضخمة في كبزة ، وهي مكونة من مدرسة وجامع وتكية ومكتبة ودار لإطعام الفقراء ، والمقيمين بالمنشأة ، ووقف على ذلك أوقافاً كثيرة . ومن مآثره أيضا أنه أنشأ في ولاية أسكي شهر جامع ومدرسة ودار لإطعام الفقراء ، وكان مصطفى باشا يتصف بالعدل والإنصاف[١٤٥] ونظراً لقصر الفترة التي أقامها مصطفى باشا واليا على مصر فإنه لم يستطع إقامة أية منشآت له في عصر غير أنه ومما لا شك فيه قد تأثر بما شاهده في مصر من روائع العمارة والفنون المصرية المملوكية وسوف يظهر هذا التأثير بوضوح في مجموعته المعمارية التي أنشأها في كبزة عقب انتهاء ولايته بمصر ، ويظهر هذا التأثر بالأساليب الفنية المملوكية في جامع مصطفى باشا بوجه خاص .

منشآت مصطفى باشا في إستانبول

أنشأ مصطفى باشا مجموعة معمارية كبيرة في إحدى ضواحي إستانبول تسمى كبزة . والواقع أن الموقع الذي أنشأت فيه هذه المجموعة المعمارية كان موقعاً مهماً ، لأنه كان يقع على الطريق الرئيسي الذي يربط بين إستانبول والأناضول ، وتعد منطقة كبزة من أهم المناطق التي لعبت دوراً عبر التاريخ كنقطة إمداد وإقامة للقوات والقوافل التي تخرج من إستانبول أو تأتي من الأناضول إليها ، وزادت أهمية هذا الموقع منذ أوائل القرن السادس عشر مع بداية اتساع نفوذ وأملاك الدولة العثمانية . واختار مصطفى باشا هذا الموقع لإقامة منشآته المعمارية ولطبيعة الموقع نجد أن مجموعة مصطفى باشا تضمنت خان أوكرفان سراى لخدمة القوافل الوافدة التي تعبر من هذا

---

(١٤٥) محمد ثريا : المرجع السابق ص ٣٧٢ .

الطريق ، وتعتبر مجموعة مصطفى باشا المعمارية ثاني أكبر مجموعة يتم إنشاؤها في عهد السلطان سليمان القانوني بعد مجموعة والده السلطان سليم الأول بإستنابول. وتتكون المجموعة المعمارية لمصطفى باشا من تسع وحدات ويطلق على هذا النوع من المجمعات لفظ "كّليت"Külliye" بالتركية ويعادل لفظ منشأة أو مجمع معماري في العربية ، والوحدات المكونة لهذا المجمع الضخم هي الجامع والمدرسة والضريح والخان والتكية والمستشفى والمكتبة ودار الطعام والمرق (عمارات) ومجموعة غرف الباشا (المنشئ) .

وسوف نتناول بإيجاز عناصر المنشأة حتى نتعرف على طراز العمارة المحلي العثماني . أما الجامع فنظراً لأنه يتميز ببعض الخصائص التي لا تتوفر في جامع عثماني آخر ، فسوف نتناوله بالشرح والتحليل لأهميته .

الجامع

يتوسط الجامع المجموعة المعمارية وتحيط به بقية الوحدات المعمارية وتأخذ شكل حرف " U " وهو جامع عثماني الطراز عبارة عن مساحة مربعة يغطيها قبة وله مئذنة عثمانية الطراز لها شرفة واحدة، والجامع أقيم فوق قاعدة من الحجر بارتفاع نصف متر ترتفع فوقها جدران الجامع بنحو ١٤ متر تقريباً والجدران مشيدة بالحجر والآجر عبارة عن ثلاثة صفوف آجر وصف (مدماك) من الحجر وهكذا ، ويتقدم الجامع رواق أمامي مكون من خمس قباب ترتكز على ستة أعمدة رخامية وهي قباب ضحلة فيما عدا القبة التي تقع أمام مدخل الجامع فهي مرتفعة عن بقية القباب ومضلعة من الداخل ويبلغ امتداد واجهة الجامع ٢٥م [١٤٦] . ويتميز جدار الرواق الأمامي لجامع

---

(١٤٦) - Oktay Aslanapa : Osmanli Devri Mimarisi. Ist. 1968,P. 163 – 65.

مصطفى باشا بكسوته الرخامية الفريدة حيث كسي الجدار بألواح الرخام الملون بارتفاع ٣,٥ متر ، وبعد ذلك تأتي طبقة من الملاط ، وألوان الألواح الرخامية الأبيض والأسود والأحمر .

وقد استخدمت هذه الألواح الرخامية سواء في الجدار الخارجي للرواق الأمامي أو في داخل الجامع بأسلوب متميز وفق النظام المملوكي ، ولم يتكرر ذلك في أي جامع عثماني آخر . والتكسيات في الجدار الخارجي عبارة عن ألواح وضعت بشكل رأسي باللونين الأحمر والأسود وحولها أطر رفيعة بالرخام الأبيض وتتكون هذه الكسوات الخارجية من مستويين السفلي وهو السابق وصفه ألواح رأسية بألوان مختلفة يعلوها كتابات بالخط الكوفي المورق محفورة على الرخام ، وملئت بالمعجون الأسود ، وقد سقط معظمه الآن [١٤٧] . ويبدأ النص الكتابي من أقصى يمين الواجهة وهي كتابات قرآنية نصها " بسم الله الرحمن الرحيم ﴿ قُلْ إِنَّمَا يُوحَى إِلَيَّ أَنَّمَا إِلَهُكُمْ إِلَهٌ وَاحِدٌ فَهَلْ أَنْتُمْ مُسْلِمُونَ ۞ فَإِنْ تَوَلَّوْا فَقُلْ آذَنْتُكُمْ عَلَى سَوَاءٍ وَإِنْ أَدْرِي أَقَرِيبٌ أَمْ بَعِيدٌ مَا تُوعَدُونَ ﴾ [١٤٨] .

أما المنطقة التي تعلو هذا النص فعبارة عن مناطق مربعة داخلها قطع رخامية دائرية يحددها أشرطة رخامية بلون مخالف ، فالقطع الرخامية المدورة بالأحمر تكون الأشرطة المربعة حولها بالأسود وهكذا . أيضاً توجد بعض الكتابات بالخط الكوفي الهندسي داخل مناطق مربعة وضعت أسفل النص الممتد السابق وصفه ، وهناك نص في الطرف الأيمن من المدخل نصه

---

(١٤٧) قرأت النصوص والكتابات بهذا الجامع لأول مرة هنا من قبل الباحث .

(١٤٨) قرآن كريم ، سورة الأنبياء الآية ١٠٨ ــ ١٠٩ .

" يا الله ، يا محمد ، يا أبو بكر ، يا عمر ، يا علي " وقد تكرر هذا الأسلوب مرة أخرى بالطرف الأيسر من الواجهة بصيغة " يا محمد " ، هذا ويتخلل واجهة الجدار الأمامي بعض الشبابيك التي تفتح على الرواق الأمامي ، وهي شبابيك مستطيلة ركب عليها من الخارج مصبعات من الحديد ، ومن الداخل ضلف خشبية مطعمة بالصدف والعاج ، أيضا يوجد محراب رخامي في منتصف الجزء الأيمن من جدار الرواق الخارجي ومحراب آخر في منتصف الجزء الأيسر من نفس الجدار الخارجي، وهي محاريب رخامية مملوكية الطراز وتتفق مع التكسيات الرخامية المجاورة لها، وبمعنى آخر فإن واجهة الجدار بالرواق الأمامي تنقسم إلى قسمين : الأول على يمين المدخل ، والثاني على يسار المدخل ، ويكسي كلا القسمين ألواح رخامية سبق وصفها وكذلك يوجد محراب رخامي في كل قسم وكتابات قرآنية (لوحات ١٢١ -١٢٣) .

ويتوسط مدخل الجامع الرواق الأمامي للجامع وأبعاده ١,٥٥م × ٢,٩٥ م ، وهو مدخل ضخم مصنوع من الرخام ، وبه زخارف هندسية على جانبيه، وللمدخل عقد به خمسة صفوف من المقرنصات، ويوجد أعلى فتحة المدخل وأسفل مقرنصات العقد مباشرة نص كتابي بخط الثلث العثماني ، ويحتوي على النص التأسيسي للجامع بصيغة " هذه عمارة عمرها في خلافة خليفة الرحمن السلطان سليمان خان ابن السلطان سليم خان خلد الله سبحانه عمره وسلطانه ــ وزيرهما صاحب الإنشاء مصطفى باشا وإذا مسته ذات بهجة والثناء أصبح تاريخه خيرا إحسانا[١٤٩] ويكون تاريخ الجامع ٩٣٠هـ ،ويوجد

---

(١٤٩) - Abdullah Atia Abdulhafiz : Osmanlı Döneminde Istanbul ile Kahire Arasında Mimari Etkileşimler, (I. Üni . Sanat Tarihi Doktora Tezi) Istanbul. 1994, P. 159 .

على جانبي المدخل مدخلان ،لكل منهما طاقية ذات صدر مشع .وتوجد مئذنة الجامع الوحيدة في الزاوية الشرقية للجدار الغربي للجامع ،وهى مئذنة عثمانية الطراز بنيت بالحجر ولها شرفة واحدة،والمئذنة ترتفع فوق قاعدة مستطيلة ، ويلي هذه القاعدة بدن المئذنة ،وهو بدن اسطواني الشكل حجري ، والشــرفة الوحيدة يحملها دوائر حول نهاية البدن عبارة عن جفوت بـــارزة دائريـــة ، ويأتي بعد ذلك بدن آخر اسطواني صغير وركب فوقه مباشرة قمـــة المئذنـــة وهى مخروطية الشكل من الخشب كسيت بـــألواح الرصـــاص مثـــل قبـــاب الوحدات المعمارية بالمنشأة (لوحة ١١٨).

نصل إلى داخل الجامع عن طريق المدخل الذي يتوسط جداره الشمالي مطلا علي الرواق الأمامي للجامع ، ويغلق على المدخل باب خشبي أصـــلي ضخم مكون من ضلفتين ، والباب استخدم في تصـــنيعه أســـلوب التجميـــع والتعشيق ، واستخدم في زخارفه أشكال أطباق نجمية وأجزاء منها ، ويوجـــد بعض الكتابات على الباب الخشبي نفذت بطريقة التطعيم بالأحجار الكريمة ، احتوت اسم الصانع " الأسطى على " واسم مصطفى باشـــا وتـــاريخ البـــاب والجامع ٩٣٠ هــ / ١٥٢٢م .ويعد هذا الباب تحفة فنية في حد ذاته لما يتمتع به من دقة وإتقان في الصناعة والزخرفة.

والجامع من الداخل عبارة عن مساحة مربعـــة ١٤,٥٥ × ١٤,٥٥ م ، وترتكز القبة على أربعة حنايا أو محاريب في أركان مربـــع القبـــة ، وهـــذا الأسلوب غير شائع في العمارة التركية وبعد مناطق انتقال القبة تـــأتي رقبـــة مثمنة ثم رقبة أخرى إسطوانية ثم القبة ، وقد فتح في رقبة القبة ثمانية شبابيك صغيرة للإضاءة عليها أحجبة من الجص المعشق بالزجاج الملون ، وأيضـــاً

هناك شبابيك في المستوى السفلي لجدران الجامع ، حيث يوجد شباكان مستطيلان في كل جدار من جدران الجامع الأربعة ، وهي شبابيك مستطيلة ركب عليها من الخارج مصبعات من الحديد ، ومن الداخل يغلق على كل شباك ضلفتان من الخشب صنعت بطريقة التجميع والتعشيق واستخدم أسلوب التطعيم بسن الفيل والصدف في زخارف هذه الشبابيك ، وقوام الزخارف الأطباق النجمية وأنصافها، ويوجد ثلاثة شبابيك معقودة في المستوى العلوي للجدران ، واحد فوق كل شباكين مستطيلين في الجدار الأيمن والأيسر للواقف أمام المحراب ، والثالث فوق محراب الجامع وركب على هذه الشبابيك أحجبة من الجص المعشق بالزجاج الملون .

أما عن زخارف الجدران الداخلية للجامع ، فتتشابه مع زخارف جدار الرواق الأمامي ، حيث كسيت جدران الجامع بارتفاع ٣,٥م بألواح الرخام المتعدد الألوان الأحمر والأسود والأبيض ، وهناك بعض القطع لها لون أخضر ، وقد وضعت هذه التكسيات في مستويين الأول وهو السفلي عبارة عن ألواح وضعت بشكل رأسي بألوان أبيض وأسود وأحمر يحيط بها أطر مستطيلة بالرخام الأبيض، وبعد ذلك يوجد شريط كتابي يفصل بين هذا المستوى والمستوى العلوي الذي يتشابه في زخارفه وكسوته الرخامية مع المستوى السفلي ، والشريط الكتابي نفذ بأسلوب الحفر العميق على الرخام الأبيض ومليء بالمعجون الأسود وذلك بالخط الكوفي المجدول والمورق ويلف الشريط الكتابي كل جدران الجامع من الداخل ، وهو يبدأ من الشباك الموجود على يمين المحراب . وهذه الكتابات عبارة عن آيات من القرآن الكريم بصيغة " بسم الله الرحمن الرحيم " ﴿اللَّهُ لَا إِلَٰهَ إِلَّا هُوَ الْحَيُّ الْقَيُّومُ لَا تَأْخُذُهُ سِنَةٌ وَلَا نَوْمٌ لَهُ مَا فِي السَّمَاوَاتِ وَمَا فِي الْأَرْضِ مَنْ ذَا الَّذِي يَشْفَعُ عِنْدَهُ

إِلَّا بِإِذْنِهِ يَعْلَمُ مَا بَيْنَ أَيْدِيهِمْ وَمَا خَلْفَهُمْ وَلَا يُحِيطُونَ بِشَيْءٍ مِنْ عِلْمِهِ إِلَّا بِمَا شَاءَ وَسِعَ كُرْسِيُّهُ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ وَلَا يَئُودُهُ حِفْظُهُمَا وَهُوَ الْعَلِيُّ الْعَظِيمُ﴾ (١٥٠) ﴿شَهِدَ اللَّهُ أَنَّهُ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ وَالْمَلَائِكَةُ وَأُولُو الْعِلْمِ قَائِمًا بِالْقِسْطِ لَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ الْعَزِيزُ الْحَكِيمُ * إِنَّ الدِّينَ عِنْدَ اللَّهِ الْإِسْلَامُ ﴾ (١٥١) ﴿قُلِ اللَّهُمَّ مَالِكَ الْمُلْكِ تُؤْتِي الْمُلْكَ مَنْ تَشَاءُ وَتَنْزِعُ الْمُلْكَ مِمَّنْ تَشَاءُ وَتُعِزُّ مَنْ تَشَاءُ وَتُذِلُّ مَنْ تَشَاءُ بِيَدِكَ الْخَيْرُ إِنَّكَ عَلَى كُلِّ شَيْءٍ قَدِيرٌ * تُولِجُ اللَّيْلَ فِي النَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الْمَيِّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَنْ تَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ ﴾ (١٥٢) صدق الله . " بسم الله الرحمن الرحيم " ﴿إِنَّ الَّذِينَ سَبَقَتْ لَهُمْ مِنَّا الْحُسْنَى أُولَئِكَ عَنْهَا مُبْعَدُونَ * لَا يَسْمَعُونَ حَسِيسَهَا وَهُمْ فِي مَا اشْتَهَتْ أَنْفُسُهُمْ خَالِدُونَ * لَا يَحْزُنُهُمُ الْفَزَعُ الْأَكْبَرُ وَتَتَلَقَّاهُمُ الْمَلَائِكَةُ هَذَا يَوْمُكُمُ الَّذِي كُنْتُمْ تُوعَدُونَ * يَوْمَ نَطْوِي السَّمَاءَ كَطَيِّ السِّجِلِّ لِلْكُتُبِ كَمَا بَدَأْنَا أَوَّلَ خَلْقٍ نُعِيدُهُ وَعْدًا عَلَيْنَا إِنَّا كُنَّا فَاعِلِينَ * وَلَقَدْ كَتَبْنَا فِي الزَّبُورِ مِنْ بَعْدِ الذِّكْرِ أَنَّ الْأَرْضَ يَرِثُهَا عِبَادِيَ الصَّالِحُونَ * إِنَّ فِي هَذَا لَبَلَاغًا لِقَوْمٍ عَابِدِينَ * وَمَا أَرْسَلْنَاكَ إِلَّا رَحْمَةً لِلْعَالَمِينَ ﴾ (١٥٣) .

ويتوسط جدار القبلة محراب رخامي يعد بمثابة تحفة فنية حيث زخرف بالفسيفساء الرخامية، والمحراب له حنية ، المستوى الأول بها وهو السفلي به أشكال محاريب متجاورة بها زخارف من الفسيفساء الرخامية الدقيقة ، يعلو هذه المحاريب قطع مربعة رخامية صغيرة احتوت على كتابات قرآنية نصها

---

(١٥٠) سورة البقرة الآية ٢٥٥ .

(١٥١) سورة آل عمران الآية ١٧ .

(١٥٢) سورة آل عمران الآيات ٢٥ ـ ٢٧ .

(١٥٣) سورة الأنبياء الآيات ١٠١ ـ ١٠٧ .

" بسم الله الرحمن الرحيم " (كُلَّمَا دَخَلَ عَلَيْهَا زَكَرِيَّا الْمِحْرَابَ) (وَجَدَ عِنْدَهَا رِزْقًا قَالَ يَا مَرْيَمُ أَنَّى) (لَكِ هَذَا قَالَتْ هُوَ مِنْ عِنْدِ اللَّهِ) (إِنَّ اللَّهَ يَرْزُقُ مَنْ يَشَاءُ بِغَيْرِ حِسَابٍ) [١٥٤].

وتبدأ بعد ذلك المنطقة العلوية من المحراب وهي عبارة عن عقد يأخذ شكل مثلث رأسه لأعلى وقاعدته لأسفل وملئ العقد بالمقرنصات الرخامية الدقيقة ، وعلى جانبى العقد (كوشتى العقد) توجد زخارف عبارة عن أجزاء من الطبق النجمي، وكل ذلك بالرخام الدقيق ، وعلى يمين ويسار المحراب يوجد تكوين في كل جانب عبارة عن أشكال دوائر يحيط بها أشرطة رخامية بيضاء مضفرة وتسمى هذه الأشكال في الفن التركي بالعقدة الزنكية ، ويوجد على يمين المحراب منبر رخامي وهو غني بزخارفه المحفورة على الرخام حيث زخرفت جوانبه بزخارف عبارة عن أشكال متداخلة بواسطة جفوت بارزة تشكل أشكالا هندسية ، وللمنبر قمة مدببة كعادة المنابر التركية . وللجامع دكة للمبلغين توجد على يمين الداخل إلى الجامع وهي دكة رخامية ثابتة أبعادها ٣,٢٥ × ٢,٣ م وترتفع الدكة على دعائم رخامية ، ويصعد إليها عن طريق سلم في داخل الشباك الأيمن المجاور لها ، وللدكة زخارف رخامية تتشابه مع زخارف المنبر الذي يقع أمامها ، والأجزاء الباقية من الجدران الداخلية للجامع لها طلاء أبيض عليه في بعض الأجزاء زخارف بالألوان المائية .

وعقب انتهاء التكسيات الرخامية بالجدران ، توجد زخرفة بالألوان المائية عبارة عن أشكال متجاورة تشبه الشرفات باللون البني والأزرق وبها

---

(١٥٤) سورة آل عمران الآية ٣٧ .

زخارف نباتية رومية ، كذلك يزخرف باطن القبة زخارف عبارة عن أشكال تشبه البخاريات ويتوسط باطن القبة حول مفتاح القبة كتابة بخط الثلث بصيغة " يا سامع الأصوات يا مجيب الدعوات يا رفيع الدرجات يا قاضي الحاجات " ويعتبر جامع جوبان مصطفى باشا وما يحتويه من زخارف رخامية نادرة مثلاً فريداً في العمارة التركية فلم نشاهد من قبل هذا الثراء والمبالغة في استخدام الرخام ، وفقاً للأسلوب المملوكي الذي تأثر به المنشئ أثناء تواجده في مصر ، ولهذا يقف هذا الجامع متفرداً بين الجوامع التركية ، وقد أشارت بعض المصادر صراحة إلى أن مصطفى باشا صنع هذه الألواح الرخامية لجامعه في مصر وأحضرها إلى إستانبول بعد ذلك ويذكر أوليا جلبي أن مصطفى باشا أثناء ولايته بمصر أمر صناع الرخام بعمل هذه الألواح الرخامية خصيصاً لجامعه ، وكذلك تم صنع شمعدان رخامي فخم وأيضاً صنع أكثر من ألف هدية مصرية وأرسل كل ذلك إلى ميناء داريجه في كبزة، وقد أعجب أوليا جلبي بالجامع وزخارفه وأثنى على الصانع حتى أنه قال إن الإنسان ليعجز عن تعريف ووصف هذه العناصر الزخرفية البديعة (١٥٥) . وفي الحقيقة فإن زخارف الجامع المتأثرة بالأسلوب الزخرفي المملوكي نفذت هنا بشكل متناغم ومتناسق مع طراز الجامع العثماني بحيث شكلا معاً وحدة فنية لم تتكرر بعد ذلك في الفن العثماني ، وإذا كان مصطفى باشا قد أحضر هذه القطع الرخامية من مصر ، فمما لا شك فيه أن بعض الحرفيين والصناع

---

(١٥٥) - Evliya çelebi Seyahatnamesi. Türkçeleştiren Z. Danişman Istanbul, 1970 C.3. S. 166 – 169 ; (Ilknur Aktuğ, Gebze çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Ankara 1989,s.20 den).

المصريين قد ساهموا بتركيب هذه القطع الرخامية واستكملوا بقية زخارفه في كبزة نفسها .(١٥٦)

وقد شُيِّد جامع چوبان مصطفى باشا وبقية مجموعته المعمارية في الربع الأول من القرن السادس عشر ، ولذلك يرجح بعض علماء الآثار الأتراك أن يكون مهندس الجامع هو رئيس المهندسين عجم على لأن بعض المراجع أرادت أن تنسب هذا الجامع أو المجموعة كلها إلى المعمار سنان ؛ لأن الجامع ذكر في أحد تذاكر معمار سنان ، ويرى بعض العلماء أن سنان في هذه الفترة المبكرة لم يكن يستطيع أن يُشيِّد مجمع بهذا الشكل ، أيضاً من خلال النص التأسيسي بالجامع والذي يحدد تاريخه قبل أن يتولى سنان مسئولية رئيس المهندسين في القصر السلطاني ، وكذلك أساليب الزخرفة المملوكية ترجح المعمار عجم على . ولكن من الممكن أن يكون معمار سنان قد شارك في ترميم هذه المنشأة ، ولذلك ورد ذكرها في قوائم أعماله المعمارية ، وكما هو معروف فعند كتابة تذكار سنان التي احتوت أعماله لم يكن هناك فرق أو اختلاف جوهري بين عمليات الترميم والأعمال التي شيدها ونفذها سنان (١٥٧) .

وكذلك يرى بعض علماء الآثار الأتراك أن يكون العمل قد بدأ في عمليات إنشاء مجمع الوالي مصطفى باشا في كبزة قبل عودته من مصر ، لأن الفترة التي أعقبت عودته إلى انتهاء البناء كما هو مدون على مدخله

---

(١٥٦) - Yüksel Demircanlı : Istanbul Mimarisi Için Kaynak Olarak Evliya Çelebi Seyhatnamesi, Ankara 1989, S. 138 ; Oktay Aslanapa, Op. Cit, P. 165.

(١٥٧) - Aptullah Kuran " Mimar Sinan'in Camileri " Mimarbaşi Koca Sinan Yaşadığı Cağ Ve Eserleri, C. I, Istanbul 1988, s. 179.

٩٣٠ هـ / ١٥٢٣م لا تكفي بالفعل لإنشاء مثل هذا المجمع الضخم ، ومن جهة أخرى فإن زخارفه ودقة تنفيذها تشير إلى أن العمل لابد وأنه استغرق بعض الوقت لتنفيذ الزخارف بهذا الشكل (١٥٨) . وأخيراً فإن جامع مصطفى باشا يحتل موقعاً متميزاً وسط الجوامع التركية بوجه عام ، لما به من تأثيرات زخرفية مملوكية أضافت له بصمة خاصة بين جوامع إستانبول (شكل ٢) .

الضريح

يقع الضريح في الحديقة التي تقع خلف جدار القبلة بالجامع ، ولا يوجد بها سوى ضريح مصطفى باشا ، ويفصل بين حديقة الضريح وبين بقية الوحدات المعمارية الأخرى سور حجري . والضريح عثماني الطراز بسيط في زخارفه إذا ما قورنت بزخارف الجامع وربما يرجع ذلك إلى تواضع المنشئ ، والضريح عبارة عن بناء مثمن شيد بالحجر المصقول متوسط الحج يغطيه قبة كسيت بألواح الرصاص من الخارج ، ويكسو جدران الضريح من الداخل ولارتفاع ١,٣ بلاطات خزفية سداسية الشكل بدون زخارف لها لون فيروزي ، ويحدد هذه الكسولات شريط ضيق من بلاطات خزفية ذات لون لازوردي ، وتحتوي هذه البلاطات على زخارف نباتية .

المدرسة

تتبع المدرسة الطراز المعماري العثماني في تخطيط المدارس ، وتقع في الضلع الجنوبي الشرقي للمجموعة المعمارية لمصطفى باشا ، والمدرسة عبارة عن مساحة مستطيلة يتوسطها صحن مستطيل مكشوف يحيط به من ثلاث جهات أروقة مكونة من مجموعة من قباب صغيرة تحملها عقود ترتكز

---

(١٥٨) - Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi, S. 165.

على أعمدة رخامية ، وتتوزع حجرات المدرسة والبالغ عــددها ١٧ حجــرة حول الصحن خلف الأروقة وهي حجرات صغيرة مربعــة يغطيهــا قبــاب صغيرة ترتكز على مثلثات كروية ويكسوها من الخارج ألواح الرصـــاص ، ويوجد في كل حجرة كتبية لحفظ الكتب ومدفأة كما أن لكل حجرة فتحة بــاب وفتحة شباك .

التكية

تقع في الزاوية الشمالية الشرقية لمنشأة مصطفى باشا ، وهي عبارة عن صحن مستطيل مكشوف تحيط به غرف الصوفية على شــكل حــرف " U " وفتح على الصحن الكبير المستطيل صحن آخر صغير مكشوف مربع يتقــدم حجرة السمعخانة والتي كانت تستخدم في إقامة بعض الطقوس مثــل بعــض الرقصات الصوفية وسماع الموسيقى الصوفية وكذلك تلاوة القرآن الكــريم ، ونصل إلى التكية عن طريق فتحة باب بالزاوية الشمالية لصــحن الجــامع ، ويؤدي الباب إلى صحن التكية وحجراتها ، ويبلغ عدد الحجرات بالتكيــة ١٢ حجرة ، ولكل حجرة فتحة باب وفتحة شباك للإضاءة، ويوجد بكــل غرفــة خزانة للكتب ومدفأة ، ويغطي غرف التكية أقبية برميلية منخفضة ، أما غرفة السمع خانة فهي مربعة (٥×٥م) يغطيها قبة محمولة على مثلثات كروية .

الخان (كرفان سراى)

نظراً لوقوع منشأة مصطفى باشا على طريق رئيسي بــين الأناضــول وإستانبول ، كان لابد وأن تشتمل على كرفان سراى لكي يقدم خدماته للقوافل التجارية التي تمر من هذا الطريق ، وتقع هذه الوحــدة المعماريــة بالضــلع

الشمالي لمجموعة مصطفى باشا وهو عبارة عن بناء مستطيل له قبـة فـي الوسط ومكون من جزئين بواسطة دعائم في الوسط وله آخوران للحيوانات .

دار المرق (عمارات)

هذه الوحدة المعمارية كانت مخصصة لطهي الطعـام وإعـداد المـرق وتوزيعه على المقيمين بالمدرسة والتكية وكذلك من يرد من الضيوف ، وهذا النوع من المنشآت يعرف في التركية بـ عمارات ، وعادة كانت المجموعات المعمارية الضخمة تضم دوراً للطعام ، أما عن أجزاء العمارات فهي المطبخ والفرن ومخازن الأرزاق وقاعة للطعام وحجرات المستخدمين [١٥٩] .

وتقع دار المرق بمنشأة مصطفى باشا في الجهة الجنوبية مـن الضـلع الغربي للمنشأة ، ويفصل بينها وبين الحديقة التي تحيط بضريح المنشئ جدار أو سور فتح به بعض النوافذ، والدار عبارة عن بناء مستطيل له ممر طويل ، وله باب في طرفه الغربي ، يلي هذا الباب حجرتان للطعـام (يمـك خانـه) وبجوارها المطبخ ، وبعد ذلك غرفة ثم الفرن ، وكانت دار المـرق بمنشـأة مصطفى باشا تقوم بدور مهم في إمداد المقيمين والموظفين والوافدين بالطعام والمرق الساخن .

غرف الباشا

تقع مجموعة غرف الباشا بجوار مدخل المنشأة الرئيسي وتشغل الضلع الغربي والشمالي الغربي من المنشأة ، وكانـت هـذه الغـرف مخصصـة لاستضافة وإقامة كبار الشخصيات . ومن الجدير بالذكر أن هذه المجموعـة

---

(١٥٩) - Baha Tanman "Sinan'in Mimarisi Imaretler" Mimarbaşı Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri, I, Istanbul. 1988, S. 333.

المعمارية لمصطفى باشا قد لعبت دوراً كبيراً بالنسبة للمدنيين وأيضا للعسكريين في القرن ١٦ نظراً لموقعها الممتاز [١٦٠] ويتميز تصميم هذه الغرف بالضخامة حيث أنها مكونة من سبع غرف مساحة كل غرفة ٥,٢٥ × ٥,٢٥ م وهي غرفة ضخمة قياساً ببقية غرف المنشأة وهي مجهزة لاستضافة كبار الشخصيات كما سبق القول ، وعلى الرغم من وجود دورات مياه عامة في أحد أطراف صحن المنشأة إلا أن المعمار خصص لهذه الغرف دورات مياه خاصة بها حتى يجعل من يقيم بها بمعزل عن بقية وحدات المنشأة ، وقد غطيت الغرف بقباب كبيرة، ويوجد بكل غرفة مدفأة على جانبيها حنيتان بهما أرفف استخدمت كخزانات للمقيمين بها ، وأيضاً يوجد بكل غرفة شباكان عليهما مصبعات حديدية وهي شبابيك مستطيلة تفتح على خارج المنشأة وبكل غرفة فتحة باب تفتح على الصحن الداخلي .

دار الشفا

احتوت مجموعة مصطفى باشا المعمارية على مستشفى لعلاج الفقراء بالمنطقة، وتقع وحدة المستشفى (دار الشفاء) في الضلع الشرقي للمجموعة المعمارية بين التكية والمدرسة ، وهي عبارة عن بناء مستطيل يأخذ شكل حرف " U " وزعت الغرف حول فناء مكشوف بحيث وضعت ثماني غرف في الضلع الممتد ، وغرفة ذات قبة يتقدمها إيوان في الضلعين الصغيرين . والغرف مغطاة بقباب ولكل منها فتحة شباك وفتحة باب .

- Ilkunr Atuğ: Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Ankara 1989, S.12 (١٦٠)

الكتب خانه

كعادة المنشآت الكبيرة احتوت منشأة الوالي مصطفى باشا بكبزة على مكتبة ، وتقع المكتبة فوق المدخل الرئيسي للمنشأة ويصعد إليها عن طريق سلم بجوار مدخل المنشأة مباشرة ، والمكتبة مكونة من غرفتين ، الغرفة المطلة على الشارع يغطيها قبة سقطت الآن ويغطيها حالياً سقف خشبي مسطح . ومن الجدير بالذكر أن كافة الواجهات الخارجية لوحدات منشأة مصطفى باشا شيدت بقطع الحجر المتوسط الحجم بالتناوب مع صفوف الأجور ، وقد كسيت كل القباب بألواح الرصاص من الخارج ، ومن الداخل كسيت بطبقة ملاط وطليت بالألوان المائية .

ضريح دلى خسرو باشا (شكل٣)(لوحة ١٢٤ - ١٢٥)

الوالي السابع لمصر في العصر العثماني ، أصله من ولاية البوسنة وقد أشتهر بلقب دلى خسرو باشا في غالبية المصادر العثمانية [١٦١] . وقد تربى خسرو باشا في القصر السلطاني وصار كتخدا لبوابي القصر السلطاني . وبدأ بعد ذلك حياته السياسية والياً لبعض أقاليم وولايات الدولة العثمانية ، ففي سنة ٩٢٢ هـ / ١٥١٦ م صار والياً لولاية قونية ، وفي سنة ٩٢٨ هـ / ١٥٢١ م أصبح واليا لديار بكر وفي سنة ٩٣٨ هـ / ١٥٣١ عين والياً لحلب ، وبعد ذلك صار والياً على الشام ومنطقة الروملي [١٦٢] وفي سنة ٩٤١ هـ / ١٥٣٥م عين والياً على مصر واستمر في ولايته لمدة ٢٢ شهر ، وبعد ذلك وفي سنة ٩٤٣ هـ / ١٥٣٦ م صار وزيراً وعاد إلى إستانبول وأصبح

---

(١٦١) محمد ثريا : سجل عثماني ، أيكنجي جلد ، إستانبول ١٣١١ ، ص ٢٧٢ .

(١٦٢) Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, (Milliyet Gazetecilik A.Ş) - Istanbul, Tarihsiz, 11 Cilt, s. 5456.

وزيراً ثانياً ، وتوفي سنة ٩٥١هـ ١٥٨٣م ودفن في ضريحه الذي شيده في منطقة يني باغجه بحي الفاتح باستانبول . وكان خسرو باشا شجاعا شديد البأس وله أخ اسمه لالا مصطفى وله ابن يدعى خسرو أوغلى قورد بك . وعن طريق عمه استطاع خسرو باشا أن يكون مصاحباً للسلطان سليم الثاني حينما كان والياً للعهد ، وقد توفى خسرو باشا في زمن السلطان مراد الثالث (١٦٣) . أما عن ولايته لمصر فقد عين والياً عليها بعد ولاية الوالي سليمان باشا الخادم الأولى وذلك سنة ٩٤١ هـ / ١٥٣٥م ، وكان الوضع الأمني والاقتصادي في ولايته مستقراً بالرغم من قصر فترة ولايته والتي قاربت العامين . وعزل بعد ذلك و عين سليمان باشا الخادم واليا لمصر للمرة الثانية (١٦٤) وقد أنشأ خسرو باشا أثناء ولايته بمصر سبيلا وكتابا بحي النحاسين بالقاهرة وهو سبيل مملوكي الطراز ويوجد نص تأسيسي بواجهة السبيل الرئيسية يحتوي اسم وألقاب خسرو باشا وتاريخ الإنشاء (٩٤٢ هـ ـ ١٥٣٥م)(١٦٥) . ولخسرو باشا بعض الأعمال المعمارية الهامة منها مجموعة معمارية شيدها في مدينة حلب أثناء ولايته بالشام ، وتحتوي هذه المجموعة على جامع ومدرسة وسوق وزاوية ، وقام بوضع تصميمها والإشراف على بناءها المعمار سنان (١٦٦) أما عن أعمال خسرو باشا في مدينة إستانبول فقد شيد ضريحاً ضخماً دفن فيه عند وفاته سنة ١٥٨٣ م، وهذا الضريح من

---

(١٦٣) محمد ثريا ، المرجع السابق ص ٢٧٢ .

(١٦٤) أحمد شلبي،أوضح الإشارات،ص ١٠٨

(١٦٥) لمزيد من التفاصيل عن هذا السبيل وغيره من الأسبلة العثمانية بالقاهرة ، أنظر محمود الحسيني : الأسبلة العثمانية بمدينة القاهرة ، القاهرة١٩٨٨م .

(١٦٦) - Mustafa Cezar : Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem Sistemi, Istanbul. 1985, S. 204.

الأضرحة المهمة التي نفذها معمار سنان باستانبول ، وهو ضريح مستقل ضخم ينتمي إلى مجموعة الأضرحة ذات التخطيط المثمن .

ويقع هذا الضريح في منطقة يني باغجه بحي الفاتح بالقرب من جامع بالى باشا ، وتم إنشاء الضريح سنة ٩٥٢ هـ / ١٥٤٥ م والضريح مشيد بقطع الحجر المصقول المتوسط الحجم والقبة مبنية بالآجور يكسوها من الخارج ألواح الرصاص، وتخطيط الضريح مثمن أي أنه يأخذ شكل مثمن من الخارج والداخل ، ويوجد في أضلاع الضريح الثمانية مستويان من الشبابيك ، السفلي منها مستطيل الشكل عليه من الخارج مصبعات حديدية ويغلق عليها من الداخل ضلف خشبية ، أما المستوى العلوي من الشبابيك فعبارة عن شبابيك معقودة بعقود مدببة قليلاً ركب عليها ستائر من الجص المعشق بالزجاج . وتوجد أعمدة صغيرة مدمجة في زوايا المثمن الخارجي ، والقبة ترتكز على رقبة طويلة بعض الشيء ويحيط ببدن مثمن الضريح من أعلاه صف من الشرفات أي أننا نرى هنا مستويين من الشرافات وهذه بلا شك ضمن التأثيرات المصرية المملوكية التي تظهر في بعض عمائر إستانبول ، والقبة التي تغطي الضريح قبة طويلة كسيت بألواح الرصاص من الخارج ولا يوجد أية فتحات في رقبة القبة . ولهذا الضريح مدخل يتقدمه مساحة تشبه الإيوان الصغير يصعد إليه بدرجتين سلم من الحجر ، ويغلق على فتحة المدخل باب خشبي من ضلفتين ، ويلفت النظر داخل البناء أنه يوجد صف من المقرنصات يدور مع مثمن البدن الداخلي قبل رقبة القبة ، ويتحول المثمن الداخلي من أعلاه قبل رقبة القبة إلى شكل أقرب إلى الدائرة مكون من ١٦ ضلع ، وتأتي فوقه الرقبة المستديرة . ويتميز ضريح خسرو باشا بكثرة زخارفه الخارجية والداخلية ، ويزخرف سقف الإيوان الصغير الذي وضع

بداخله المدخل زخارف نباتية عبارة عن أوراق نباتيـــة ذات ثـــلاث بـــتلات وزخارف رومية ، كذلك نجد أن المعمار استخدم في واجهة المدخل الحجـــر الأحمر والأبيض بالتناوب ليشكل عقد المدخل ، ويوجد أعلى عقـــد المـــدخل كتابة تأسيسية خاصة بالضريح ، أيضاً اهتم المعمار بالزخـــارف الحجريـــة الخارجية والتي تنوعت ما بين صفوف المقرنصات التي تـــدور مـــع مـــثمن الضريح من أعلاه وصفى الشرافات الحجرية التي تتوج واجهات الضريح ، كذلك الأعمدة الحجرية المدمجة بزوايا مثمن البناء.

ويعتبر ضريح خسرو باشا من أهم الأضـــرحة المســـتقلة فـــي مدينـــة إستانبول ، ومن الأعمال الهامة للمعمار سنان ويتشابه هـــذا الضـــريح مـــع أضرحة أخرى للمعمار سنان تأخذ نفس التخطيط المثمن مثل ضـــريح خيـــر الدين بارباروسا وشاه زاده محمد وشاه زاده لر ورستم باشا وحـــاجي أحمـــد وشاه خوبان قادين [(١٦٧)].

مُجمَّع قوجه سنان باشا

والى مصر السابع عشر في العصر العثماني وأحد أشهر الشخصـــيات التي لعبت دورا كبيرا في الحياة السياسية والعسكرية في الدولة العثمانيـــة ، واشتهر سنان باشا بلقب قوجه (العظيم) وسنان فاتح اليمن ، ولد سنان باشا في منطقة لوما بولاية الأرناؤود (ألبانيا) وكان مولده في سنة ٩٢٧ هـ /١٥٢٠م .

وقد عمل سنان باشا في وظيفة جاشنكير ووصل إلى رئيس الجاشنكريه بالقصر السلطاني ، وقد عين والياً على أكثر من ولاية في الدولة العثمانيـــة ،

---

(١٦٧) - Huserv Tayla “Mimar Sinan’in Türbeleri” Mimar Sinan Dönemi Türk Mimarlığı ve Sanatı, Istanbul 1988,S. 299.

فبدأ والياً على ولاية أرضروم ، وبعد ذلك والياً على مصـــر فـــي ٩٧٥ هـ /١٥٦٧م واستمر في ولايته لمصر فترة بلغت سنة وبعض الأيام ثم عزل من ولاية مصر في سنة ٩٨٠ هـــ / ١٥٧٢م (١٦٨).

وقد أدى سنان باشا خدمات جليلة للدولة العثمانية . ساعده علـــى ذلـك امتداد عمره حيث عاصر مجموعة من أهم السلاطين العثمـــانيين كالســلطان سليمان القانوني والسلطان سليم الثاني ، والسلطان مراد الثالث ، والســلطان محمد الثالث وبلغ التسعين من عمره وهو مازال في خدمة الدولة ولذلك أطلق عليه لقب "قوجه" أي العظيم أو الكبير ، ومـــن أعمالـــه العســكرية إخمـــاد اضطرابات اليمن وإخضاع بقية بلادها للدولة العثمانية وفتح قلعة حلق الوادي في تونس ٩٨٢ هــ / ١٥٧٤م .

وتولى سنان باشا الصدارة العظمى في الدولة العثمانية خمس مـــرات ، ففي سنة ٩٨٨ هــ / ١٥٨٠م عين للمرة الأولى في منصب الصدارة العظمى واستمر في هذا المنصب سنتين ثم عزل بعد ذلك وتم نفيه ، وفي ســنة ٩٩٤ هــ / ١٥٨٦ م عين والياً على ولاية الشام واستمر في هذا المنصب ثـــلاث سنوات وبعد ذلك استدعى لتولى منصب الصدر الأعظم للمرة الثانيـــة ســنة ٩٩٧ هــ / ١٥٨٨م ثم عزل من هذا المنصب .

وفي سنة ١٠٠١ هــ / ١٥٩٢م عين صدر أعظم للمرة الثالثـــة وهـــذه المرة لم يستمر في هذا المنصب سوى عام واحد ثم عزله الســلطان محمـــد الثالث ونفاه إلى ملقره ، وفي سنة ١٠٠٣ هــ ـ ١٥٩٦م أعيد تعيينـــه فـــي الصدارة العظمى للمرة الرابعة وعزل مرة أخرى من منصبه في ربيع الآخر

---

(١٦٨) محمد ثريا : سجل عثماني ، أوجنجي جلد ، إستانبول ١٣١١ ، ص ١٠٩ .

سنة ١٠٠٤ هـ ، وفي اليوم العاشر لعزله أعيد تعيينه للمرة الخامسة في الصدارة العظمى ، وتوفى سنان باشا في ٥ شعبان من سنة ١٠٠٤ هـ / ١٥٩٦م . وقد اتصف سنان باشا بالشجاعة والإقدام ، وحقق ثروة ضخمة أنفق معظمها على المنشآت الكثيرة التي شيدها في بعض ولايات الدولة العثمانية ، ويذُكر أن له مائة جامع في الولايات والمماليك الإسلامية(١٦٩)

وقد دفن سنان باشا عند وفاته في الضريح الملحق بمجموعته المعمارية التي شيدها بحى جارجي قابي باستانبول والتي تحمل اسمه حتى اليوم ، وعلي الرغم من قصر فترة ولاية سنان باشا بمصر إلا أنه أقام بها الكثير من المنشآت الضخمة أهمها مجموعة معمارية كبيرة ببولاق اشتملت على جامع وعدد من الأسواق ومنزل وحمام وسبيل ، وقد اندثر كل ذلك ولم يتبق منه سوى الجامع ، وقد ذكر أوليا جلبي هذه الوحدات المندثرة في كتابه سيا حتنامة (١٧٠) .

أيضاً أنشأ بالقرب من الأزهر مدرسة وحمام ، كما أنشأ العديد من العمائر في الإسكندرية والسويس وبني سويف (١٧١) وقد ورد اسم سنان باشا وبعض ألقابه في وقفية الجامع الذي شيده في بولاق والمحفوظ بأرشيف وزارة الأوقاف المصرية تحت رقم ٢٨٦٩ بصيغة " حضرة الوزير المعظم والمشير المفخم عزيز الدولة الباهرة مشيد أركان السعادة والإجلال .. عبده المفتقر إلى عفوه ومغفرته سنان باشا ابن على ابن عبد الرحمن ... " أما عن منشآت

---

(١٦٩) المرجع نفسه ص ١١٠ .

(١٧٠) - Evliye Çelebi : Seyahatname, C. X. (Istanbul Devlet Basımevi) 1938, S. 293.

(١٧١) أحمد شلبي ، أوضح الإشارات ص ١١٨ .

سنان باشا في استانبول فأهمها المنشأة المعمارية التي دفـن فـي الضـريح الملحق بها ، وتقع في منطقة جارجي قابي بالقرب من حي بايزيـد بالقسـم الأوروبي من استانبول ، وهذه المنشأة مكونة من مدرسة وضريح وسـبيل ، وتقوم قاعة الدرس بالمدرسة مقام الجامع ولذلك لم تشتمل المجموعـة علـى جامع مستقل ، ويرجع تاريخ إنشاء هذه المجموعة المعمارية إلى سنة ١٠٠٢ هـ / ١٥٩٣م أثناء توليه لمنصب الصدارة العظمى ، وقام بإنشائها رئـيس المعماريين داود أغا ، وعلي الرغم من أن الأرض المقام عليها المنشأة لهـا طبيعة خاصة وغير منتظمة إلا أن المعمار وفق في وضع التصميم المناسب للأرض ووزع عليه وحداته من المدرسة والسبيل والضـريح ، والمجموعـة تطل على شارع ديوان يولو وهو شارع حيوي بوسط استانبول وعلى زقـاق جانبي آخر.

الوصف المعماري للمنشأة : (شكل ٤) (لوحات ١٢٦ - ١٢٩)

كما سبق القول فإن هذه المنشأة مكونة من عدة وحدات معمارية وهـي المدرسة والضريح والسبيل وكذلك حديقة أمامية بها العديـد مـن المقـابر ، ويحيط بهذه الوحدات سور خارجي بارتفاع ٢,٥م تقريباً يتخلله فتحات نوافـذ تطل على الطريق العام وبعض هذه النوافذ مستطيل ركب عليه مصبعات من الحديد والبعض الآخر بعقود مدببة وعليه مصبعات حديدية أيضاً ، وفتح بهذا السور الخارجي فتحة باب خارجية تؤدي إلى الحديقة الأمامية ويوجد فتحـة باب أخرى تؤدي إلى داخل المنشأة من جهة الزقاق الجانبي الذي تطل عليـه المنشأة، وهذان البابان الصغيران الخارجيان يفتحان على الحديقة الأمامية كما ذكرنا ومنها نصل إلى داخل المدرسة وقاعة الدرس وكذلك الضريح .

المدرسة :

تتبع المدرسة في تخطيطها العام الطراز العثماني التقليدي في بناء المدارس ، وهي عبارة عن مساحة مربعة تقريباً يتوسطها صحن أوسط مكشوف يتوسطه فوارة للضوء ، ويحيط بالصحن أروقة من الجهات الأربعة، وكل رواق مكون من مجموعة قباب صغيرة محمولة على مثلثات كروية تحملها عقود مدببة ارتكزت على أعمدة رخامية ، ويوجد خلف الأروقة حجرات المدرسة فيما عدا الجهة الشمالية الغربية فيوجد بها رواق فقط لأن قاعة الدرس (الدرس خانة) تقع خلف الرواق مباشرة ، ولذلك فتحت بعض الشبابيك في هذا الجدار ، وهذه الشبابيك تفتح على قاعة الدرس التي تستخدم كجامع في نفس الوقت ، ويبلغ عدد حجرات المدرسة ١٦ حجرة ، كل حجرة عبارة عن مساحة مربعة صغيرة فتح في ضلعها المطل على صحن المدرسة فتحة باب صغيرة وفتحة شباك مستطيل عليه من الخارج مصبعات حديدية ، ومن الداخل ضلف خشبية ، وفي الجدار المقابل يوجد عدد ٢ خزانة للكتب ، والحجرات يغطيها قباب صغيرة من الآجور كسيت من الداخل بطبقة ملاط ومن الخارج بألواح الرصاص لحمايتها من الأمطار ، أما قاعة الدرس التي تستخدم كمسجد في نفس الوقت فقد جعلها المعمار ملاصقة لجدار المدرسة الشمالي الغربي كما ذكرنا من قبل وللقاعة باب يفتح على الحديقة الأمامية أي أن باب الدرس خانة خارج وحدة أو كتلة المدرسة ويتقدم قاعة الدرس خانه رواق صغير مكون من ٣ قباب صغيرة تتركز على عقود نصف دائرية ترتكز بدورها على عمودين في الوسط ودعامتين في الأطراف ،وقاعة الدرس خانة تتميز بكبر الحجم بعض الشيء ، ولها مساحة مربعة يغطيها قبة كبيرة ، وقد فتح في جدران القاعة في الجهة اليمنى ثلاثة شبابيك مستطيلة

تفتح على صحن المدرسة من خلال الرواق بالجهة الشمالية الغربية، ويقابل هذه الشبابيك ثلاثة شبابيك أخرى مستطيلة تفتح على الحديقة التي تحيط بوحدات المدرسة ، والشبابيك ركب عليها مصبعات حديدية من الخارج ، ومن الداخل يغلق عليها ضلف خشبية ، ويوجد في الجدار القبلي دخلة أو بروز وضع في داخله المحراب .

الضريح : (لوحة ١٢٨)

يقع الضريح في الزاوية الرئيسية للمنشأة وهناك حديقة حول الضريح من جهته الأمامية، وهي الحديقة التي تتقدم باب المدرسة وقد أنشئ الضريح سنة ١٠٠٤هـ / ١٥٩٥م ، وهو ضريح ضخم له مسقط مثمن حيث أن أضلاعه من الخارج تبلغ ١٦ ضلعاً ومن الداخل ثمانية أضلاع ، والضريح مشيد بالحجر المصقول المتوسط الحجم ، وللضريح مدخل واحد يفتح على رواق صغير يتقدمه والرواق له سقف مسطح محمول على خمسة أعمدة رخامية صغيرة ، وواجهات الضريح زخرفت بأعمدة مدمجة حجرية ، كذلك تنتهي واجهات الضريح من أعلاها بصفوف من المقرنصات ذات دلايات ، وفتح في جدران الضريح مستويان من النوافذ ، سفلي مستطيل عليه مصبعات حديدية ويغلق عليها من الداخل ضلف خشبية ، والمستوى العلوي نوافذ معقودة ركب عليها أحجبة من الجص المعشق بالزجاج ، وتتناوب الشبابيك في المستويين مع مضاهيات أي أن ضلع من البدن المثمن فتح به نوافذ يتناوب مع ضلع آخر به مضاهيات فقط وهكذا ، ويزخرف عقود النوافذ العلوية الحجر الأحمر والأبيض وفق النظام المشهور ، ويغطي الضريح قبة كبيرة من الآجور كسيت من الخارج بألواح الرصاص ، ومن الداخل بطبقة

ملاط ولونت بالألوان المائية ، ونلاحظ بعض التأثيرات المصرية المملوكية في زخارف الضريح لاسيما ظاهرة استخدام المقرنصات التي تتوج واجهات الضريح ، وكذلك ظاهرة الحجر المشهور بهذا الأسلوب واستخدام المضاهيات بالتناوب مع النوافذ،ومن الجدير بالذكر أن التأثير المصري المملوكي يظهر في بعض المنشآت العثمانية التي شُيِّدت في القرن السادس عشر ، ويقتصر هذا التأثير على الزخارف مثلما شاهدنا من قبل في جامع جوبان مصطفى باشا في كبزة وهنا في ضريح سنان باشا (١٧٢) .

السبيل :

يحتل السبيل في منشأة سنان باشا موقعاً ممتازاً أمام الضريح ويطل على الشارع الرئيسي مباشرة بواجهاته ، والسبيل عثماني الطراز له شكل مثمن فتح في أضلاعه شبابيك مستطيلة عليها أحجبة نحاسية شكلت على هيئة خلايا عش النحل، وأعلى كل شباك يوجد نص كتابي على لوح رخامي وتحتوي هذه الكتابات اسم المنشئ سنان باشا وتاريخ الإنشاء وأدعية للمنشئ ، وكل شباك وضع داخل عقد مدبب ، ويرتكز العقد على عمودين مدمجين من الرخام ، ويغطي السبيل سقف خشبي مسطح يمتد للخارج ليشكا ما يشبه المظلة لحماية رواد السبيل ، وقد زخرف باطن هذا السقف بواسطة السدايب الخشبية ويعلو هذا السقف جمالون غطى بألواح الرصاص ، وواجهات السبيل ذو الشكل المثمن كلها رخامية سواء المستوى العلوي أو السفلي وحول عقود الشبابيك ، وللسبيل مدخل نصل إليه من خلال الحديقة الداخلية للمدرسة والتي تحيط بالضريح كذلك ، وتعتبر مجموعة سنان باشا بحى جارجي قابو من المعالم

---

(١٧٢) - Abdullah Atia, Op. Cit, p. 182 – 187.

المهمة باستانبول ، وعلي الرغم من أن سنان باشا لــه أكثــر مــن منشــأة باستانبول إلا أنه ألحق ضريحه بمجموعته التي تعرضنا إليهــا أثنــاء هــذه الدراسة نظراً للموقع الهام الذي تحتله وسط استانبول القديمة وبالفعل دفن بهذا الضريح عند وفاته (١٧٣) . ولسنان باشا أحياء تعرف باسمه حتــى الآن ولــه أكثر من جامع في أحياء مختلفة بإستانبول ، ولعل أهمها جامعه بحى ســنان باشا بمنطقة أوق ميداني وشيده سنة ٩٨٧هـــ / ١٥٧٩م وقد أعيد إنشاؤه مرة أخرى في العصر الحديث سنة ١٩٥٩م ، كذلك لسنان باشا جامع آخر يحمــل اسمه في أسكودار كان قد شيده سنة ٩٥٤هــ / ١٥٤٧م وقــد تخــرب هــذا الجامع أيضاً وتم تجديده في العصر الحديث (١٧٤) .

جامع محمد مسيح باشا الخادم (شكل ٥) (لوحات ١٣٠ - ١٣١)

قام بإنشاء هذا الجامع والي مصر الحــادي والعشــرون فــي العصــر العثماني ، محمد مسيح باشا ، وكان من الطواشي البيض ، وقد تربــى فــي القصر الهمايوني ، وصار رئيساً للخزينة السلطانية ، ويرد اسمه في العديــد من المصادر التركية دائماً مقروناً بلقب الخادم(١٧٥) وظل محمد مســيح باشــا يشغل منصب رئيس الخازندارية بالقصر حتى عين والياً على مصــر ســنة

---

(١٧٣) حافظ حسين أيوانسرايى : حديقة الجوامع ، ايكنجي جلد ، استانبول ١٢٨١ ، ص ٢١ .

(١٧٤) - Tahsin Öz : Istanbul Camileri, C. 2. Istanbul 1987, p. 59.

(١٧٥) كان لفظ أو لقب خادم يطلق على الطواشي الخصيان في القصر السلطاني ولذلك فــإن مدلول هذا اللفظ عند الأتراك العثمانيين يختلف عن مضمونه في اللغة العربية لذلك نجــد أن من تلقب وعرف بهذا الاسم كان في الغالب من الطواشي الخصيان وهذا لــم يمــنعهم مــن الترقي في مناصب الدولة العليا حتى أن بعضهم وصل إلى أكبر منصب بعد السلطان وهــو الصدارة العظمى مثلما حدث مع خادم محمد مسيح باشا .

٩٨٢ هـ / ١٥٧٤ م ، وقد مكث مسيح باشا في ولايته لمصر نحو خمس سنوات وعشرة شهور إلى أن عزل في جماد الأول سنة ٩٨٨هـ /١٥٨٠م[١٧٦] وبعد عودة محمد مسيح باشا إلى إستنابول صار وزيراً مسئولاً عن القبة السلطانية ، وفي سنة ٩٩٣هـ / ١٥٨٤صار وزيراً ثانياً في الدولة ، وعند وفاة أوزدمير أوغلي عثمان باشا عين في أكتوبر ١٥٨٥م في منصب الوزارة (الصدارة العظمى) وبعد مرور ستة أشهر عليه في هذا المنصب ونتيجة لخلاف دب بينه وبين السلطان مراد الثالث بسبب بعض التعيينات في الدولة ، أنسحب محمد مسيح باشا من منصب الصدارة العظمى وذلك في أبريل سنة ١٥٨٦م [١٧٧]. وتوفى مسيح باشا في جمادي الأخر سنة ٩٩٧هـ / ١٥٨٩م ودفن بالتربة الملحقة بجامعة بحي الفاتح [١٧٨] . ومسيح باشا له بعض الأعمال المعمارية في كل من القاهرة وإستانبول فقد شيد أثناء ولايته بمصر جامعه المعروف بعرب اليسار وهو المعروف بجامع مسيح باشا [١٧٩] . أما عن أعماله بإستانبول فاهمها الجامع الضخم الذي شيده بحى الفاتح ، وقد انتهى من تشيده أثناء تولية منصب الصدارة العظمى سنة ٩٩٤هـ / ١٥٨٥م.

---

(١٧٦) محمد ثريا : سجل عثماني ، دردنجي جلد ، ص ٣٦٨ .

(١٧٧) - Aptullah Kuran : Mimar Sinan, Istanbul 1986, S .224 .

(١٧٨) محمد ثريا المرجع السابق ص ٣٦٨ .

(١٧٩) عن هذا الجامع وغيره من الجوامع العثمانية ذات الطراز المصري المحلي أنظر : محمد حمزة إسماعيل الحداد "الطراز المصري لعمائر القاهرة الدينية خلال العصر العثماني ٩٢٣ – ١٢١٣هـ / ١٥١٧ – ١٧٩٨م" مخطوط رسالة دكتوراه – كلية الآثار – جامعة القاهرة ، ١٩٩٠ .

الوصف المعماري للجامع

يحتل هذا الجامع موقعاً متميزاً فوق ربوة مرتفعة في شارع أسكي على باشا عند التقاءه مع شارع آق شمس الدين بحى الفاتح أحد أهم أحياء مدينة إستنابول . ويتبع هذا الجامع في تخطيطه طراز الجوامع ذات القبة المركزية التي ترتكز على ثمانية أعمدة أو دعائم ، وجامع مسيح باشا أستخدم فيه نظام القبة المركزية الكبيرة التي ارتكزت على ثمانية دعائم ملتصقة بالجدران الداخلية به ، ويبلغ قطر القبة ١٢,٨٠م وتعتمد القبة على عقود ضخمة ترتكز بدورها على الدعائم الثمانية السابق ذكرها ، ويوجد حول القبة المركزية من الخارج لتدعيمها ثمانية أبراج صغيرة يعلو كل منها قبيبة صغيرة وهذه الأبراج امتداد للدعائم الثمانية التي تحمل القبة من الداخل ، ويوجد حول المنطقة المثمنة التي تغطيها القبة الكبيرة صفة أو منطقة مستطيلة بالجهة اليمنى واليسرى للوقف أمام المحراب، ويغطى هاتين الصفتين أو المجنبتين ثلاث قباب صغيرة في كل جهة . ويتوسط جدار القبلة بالجامع محراب رخامي يحيط به زخارف عبارة عن بلاطات خزفية صنعت بمدينة إزنيك . ويوجد على يمين ويسار المحراب شباكان ، والشبابيك في المستوى السفلى مستطيلة يغلق عليها من الداخل ضلف خشبية ، ومن الخارج ركب عليها مصبعات نحاسية، أما الشبابيك العلوية فهي مستطيلة ومعقودة عليها أحجبة من الجص المفرغ، ،وتبرز منطقة المحراب عن جدار القبلة ويغطيها نصف قبة ، أيضاً يوجد في جدار القبلة على يمين ويسار كتلة المحراب البارزة شباكان في المستوى السفلى يعلوها أربعة شبابيك أخرى ، ويوجد على يمين المحراب منبر رخامي له قمة مدببة وقد زخرفت ريشتا المنبر بزخارف نباتية عن طريق الحفر ، ويوجد في الجدار الأيمن والأيسر للجامع ثلاثة شبابيك

في كل جانب وهى شبابيك كبيرة معقودة ركب على عقودهـــا أحجبـــة مـــن الجص المفرغ، وقباب الجامع ونصف القبة فوق منطقة المحراب وأرباع القبة حول القبة المركزية كلها مشيدة بالآجور وكسيت من الداخل بطبقـــة المـــلاط ويزخرفها زخارف بالألوان المائية وهى زخارف نباتية جميلة (الآربيســـك والرومي). ويلفت النظر في جامع مسيح باشا شدة إضاءته الطبيعيـــة نظـــراً لارتفاع الجامع وكثرة عدد الشبابيك به سواء في المستوى السفلى أو العلـــوي من الجدران وكذلك النوافذ الصغيرة في رقبة القبة المركزية ، ويتقدم الجامع رواق أمامي مكون من أربعة قباب صغيرة وقبو متقاطع في الوسط أمام فتحة الدخول للجامع ، والقباب والقبو ترتكز على عقود ضخمة ترتكز بدورها على أعمدة من الجرانيت ذات تيجان ضخمة، ويتقدم هذا الرواق رواق آخـــر لـــه سقف يرتكز على أعمدة من الرخام، ويقابل هذا الرواق رواق آخـــر يفصـــل بينهما فناء الجامع أو صحنه ، وهذا الرواق الأخير صغير الحجم عبارة عـــن مجموعة قباب صغيرة تحملها عقود ترتكز على أعمدة رخاميـــة، ولا يوجـــد خلف هذا الرواق أية غرف سوى حجرتين في أطرافه للأمـــام والمـــؤذن ، وأسفل هذا الرواق توجد صنابير المياه للوضوء، ونلاحظ هنا عدم وجود أية غرف حول صحن الجامع، وهذه ظاهرة تفرد بها جامع مسيح باشـــا حيـــث جرت العادة في جوامع الوزراء الكبار والصدور العظام أن يكـــون خلـــف أروقة صحن الجامع حجرات المدارس يسكن بها طلاب العلم أما في جـــامع مسيح باشا كما رأينا.فالصحن حوله رواقان متقابلان بدون حجرات ، كذلك لا يوجد في وسط الصحن فوارة الوضوء كما جرت العادة بل يوجد مكانها تربة المنشئ محمد مسيح باشا ،وهى عبارة عن بناء صغير رخامي مثمن الشـــكل

وليس له سقف ، وهذا القبر بهذا الشكل والوضع ليس له مثيل في مقابر إستانبول[١٨٠] وقد دفن مسيح باشا بهذه المقبرة عند وفاته سنة ١٥٨٩م.

المئذنة

للجامع مئذنة واحدة تقع في الزاوية الشمالية الغربية من الجامع ، وهى مئذنة حجرية لها بدن اقرب إلى الأسطوانة مكون من ٢٤ ضلع . وللمئذنة شرفة واحدة وقد جددت هذه الشرفة والقمة المدببة في العصر الحديث . ويعتبر جامع محمد مسيح باشا من أواخر أعمال المعمار سنان وأن كان لم يرد ذكره في تذكرة البنيان لأنه أنشئ بعد كتابة تذكرة البنيان التي تضم أعمال المعمار سنان، ويتشابه جامع مسيح باشا مع جامع آخر في إستانبول وهو جامع محمد أغا، وله تخطيط ذو قبة مركزية تغطى منطقة مثمنة، أيضا حول مثمن القبة مساحات مستطيلة في الجانبين لتوسيع الجامع ، وتتشابه كذلك زخارف كل منهما ، وهو من أعمال سنان أيضا [١٨١]، ولجامع مسيح باشا نص كتابي يشير إلى تاريخ الإنشاء يعلو مدخل الجامع وهو عبارة عن سطرين فوق لوح رخامي واستخدم فيه طريقة الحروف لبيان تاريخ الإنشاء ونصه " هاتف قدسي ديدي اتمامن تاريخني مقام أولدى عباد تكاه مقبول جليل ٩٩٤" [١٨٢] ، وبالإضافة لهذا الجامع فقد قام مسيح باشا بإعادة إنشاء جامع آخر في الفاتح بمنطقة أدرنة قابي وهو جامع بسيط تم تشييده سنة ٩٩٧هـ / ١٥٨٨م .

---

(١٨٠) - Anonim: Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserler, Istanbul. 1991,S.162

(١٨١) - Aptullah Kuran , Op. Cit, p. 225 .

(١٨٢) - Tahsin Öz : Istanbul Camileri, I . Cilt, p. 104.

وهكذا يتضح لنا من خلال النماذج التي تعرض لها البحث أن منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول قد تنوعت بين الجوامع والمدارس والأضرحة والأسبلة ، وقد اتبعت هذه المنشآت طرزا عثمانية بحتة مع ظهور بعض التأثيرات الزخرفية المصرية في بعضها ، فهناك مجموعة الوالي جوبان مصطفى باشا في كبزة وهي تمثل المجموعات المعمارية الضخمة في النصف الأول من القرن السادس عشر وقد احتوت كما رأينا من قبل على عدة وحدات معمارية مثل الجامع والمدرسة والتكية والخان والضريح والمستشفى ودار لإطعام الموظفين وفقراء الحي ، وتعتبر هذه المجموعة المعمارية من أوائل المجموعات المعمارية في القرن السادس عشر ، ومن الجدير بالذكر أن المجموعات المعمارية العثمانية عادة ما توزع وحداتها بشكل أفقي على مساحة كبيرة من الأرض يتخللها حدائق وأسوار داخلية تفصل بينها ، وسور خارجي كبير يضم كافة الوحدات المعمارية ، ومن أهم المجمعات المعمارية في القرن السادس عشر مجمع السلطان سليم الأول ومجمع السليمانية ومجمع خُرّم سلطان .

ومن أهم الوحدات المعمارية التي يضمها مجمع مصطفى باشا بكبزة جامعه الذي يتوسط منشأته المعمارية وهو يتبع في تخطيطه طراز الجوامع ذات القبة الواحدة، وهو أحد طرز الجوامع العثمانية ويتكون من مساحة مربعة كبيرة أو صغيرة يغطيها قبة ، وغالباً ما يتقدم الجامع في هذا الطراز رواق أمامي ومن أقدم الأمثلة لهذا الطراز جامع حاجي أوزبك بمدينة إزنيك(Iznik) ويرجع إلي سنة٧٣٤هـ / ١٣٣٣ م ، والجامع الأخضر (يشيل جامعي) بإزنيك أيضاً وأنشئ سنة ١٣٧٨ م ، وجامع علاء الدين باشا في بورصة (Bursa) وهناك أمثلة عديدة في إستانبول تتبع هذا الطراز منها

جامع فيروز أغا بحي السلطان أحمد وجامع إبراهيم باشا في حـــي سـليفري قابي ، أما عن مدرسة جوبان مصطفي باشا فقد أتبعت النظام التقليـدي فـي إنشاء المدارس العثمانية وهو مكون من صحن أوسط مكشوف يحيط به غرف الطلبة وفي جهة القبلة توضع عادة قاعة الدرس خانة والتي كانـت تحتـوي علي محراب لأنها كانت تستخدم في نفس الوقت كمسجد للطـلاب المقيمـين بالمدرسة، وكانت قاعة الدرس خانة تتميز بكبر حجمها وارتفاع قبتها عن بقية الحجرات بالمدرسة.وكان هذا التخطيط هو الشـائع فـي غالبيـة المـدارس العثمانية ، ومن أمثلة ذلك مدرسة السلطان يلدريم بايزيد في أدرنه (Edirne) ومجموعة مدارس السلطان محمد الفاتح في إسـتانبول ومجموعـة مـدارس السليمانية في إستانبول.

أما الأضرحة التي تناولتها الدراسة فيغلب عليها التخطيط المثمن ، وهو من أكثر الأشكال شيوعاً بين الأضرحة العثمانية، وهناك عـدة أشـكال مـن الأضرحة فهناك الضريح المثمن من الداخل والخارج مثل ضـريح جوبـان مصطفي باشا بكبزه، وضريح خسرو باشا وضريح خير الـدين باربـاروسـا وضريح شاه زاده محمد وضريح شاه زاده لر (الأمراء) وضريح رستم باشا وضريح حاجي أحمد باشا وضريح خوبان قادين . وهناك أضرحة مثمنة من الخارج ولها شكل سداسي من الداخل مثل ضريح خُـرَّم سـلطان وضـريح صوقلّو محمد باشا، كذلك هناك نوع أخر من الأضرحة المثمنة من الخـارج غير أن تخطيطها من الداخل يأخذ شكل متعامد أو صليبي مثل ضـريح زال محمد باشا، ولعل ضريح خسرو باشا بما يتميز به من ثراء زخرفي وكـذلك تخطيطه المثمن أنما يعطينا فكرة جيدة عن الأضرحة العثمانية.

وأخيراً فإن منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول تعد بمثابة نماذج تعبر جيداً عن طرز العمارة العثمانية، وكما سبق القول فقد كان لمعظـــم ولاة مصر في العصر العثماني اهتمامهم بإنشاء العمائر سواء فـــي إسبـــتانبول أو القاهرة، وعلي الرغم من أن منشآتهم بالقاهرة قد تميزت إلي حد ما بالبساطة قياساً بمنشأتهم بإستانبول إلا أنهم استطاعوا أن يرعـــوا الفنـــون وينهضـــوا بالعمارة في مصر العثمانية وذلك وفقاً لظروفهم وإمكانتهم المادية أثناء إقامتهم بمصر ، وبمعني آخر فإن الحركة الفنية في مصر استمرت خـــلال العصـــر العثماني وكان هؤلاء الولاة هم المحرك لهذه الحركة الفنية ، واستمرت مصر تؤدي دورها الحضاري خلال ذلك العصر بل أن تأثيرها الفني قد أمتد إلـــي إستنابول عاصمة الدولة العثمانية.[١٨٣]

---

(١٨٣) ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني . القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٢٢ - ٢٣

الزخارف الخزفية بمدرسة صرجالي في قونيه
" دراسة فنية أثرية "

بحث نشر في مجلة كلية الآداب جامعة المنصورة – العدد الرابع والعشرون
الجزء الأول يناير ١٩٩٩م .

"Konya' daki Sırçalı Medresesinin Çini Süslemeleri"
Mısır Mansura Üni. Edebiyat Fakultesi Yıllığı Ocak 1999

الفصل الثالث

الزخارف الخزفية بمدرسة صرجالي في قونيه

(شكل ٦) (لوحات ١٣٢ – ١٤١)

مقدمة

يعتبر فتح الأناضول من الأحداث المهمة في تاريخ الأتراك المسلمين حيث أنهم اتخذوا من الأناضول وطنا لهم حتى يومنا هذا ، وقد بدا الأتراك السلاجقة بالاستيلاء على الأناضول على مراحل بدأت منذ سنة ١٠٣٨ م واستمرت حتى سنة ١٠٨٦ م . وخلال هذه الفترة والتي امتدت لنصف قرن تقريبا بذل الأتراك الكثير من التضحيات حتى تحقق لهم في النهاية فتح بلاد الأناضول . وكانت مراحل الاستيلاء على الأناضول عبارة عن حروب مستمرة بين الجيوش التركية والجيوش البيزنطية وكان هدف الأتراك الرئيسي هو إيجاد وطن جديد لهم ولذلك كانت هجرتهم إلى هضبة الأناضول أشبه بالسيول الجارفة [١٨٤] .

وتعتبر معركة ملاذ كرد بمثابة نقطة تحول في التاريخ التركي والعالمي كذلك (وقعت في أغسطس ١٠٧١ م) وقد حقق الأتراك في هذه المعركة انتصارا كبيرا وحاسما على الجيوش البيزنطية . وفتحت هذه المعركة الباب أمام القوات التركية للتوغل داخل آسيا الصغرى وتتابع سقوط المدن والبلاد التي كان يسيطر عليها البيزنطيون .

---

(١٨٤) - Ali Sevim : Anadolu'nun Fethi – Selçuklular Dönemi, Ankara. 1988 p.1

وبدأ تدفق الأسر والقبائل التركية إلى الأناضول وخلال فترة وجيزة تغير الوجه الثقافي والاجتماعي للأناضول ، وصارت وطنا أبديا للأتراك .

وقد أنشا الأتراك في الأناضول دولة سلاجقة الزوم (الأناضول) ، ويعد تأسيس هذه الدولة أهم الأحداث التي تمت في عهد السلطان السلجوقى ملكشاه(١٨٥).

وقد أسس دولة سلاجقة الروم وعاصمتها قونية السلطان السلجوقى سليمان بن قطلمش سنة ٤٧٠هـ / ١٠٧٧ م ، وبمرور الوقت دخلت كل الإمارات التركية الأخرى تحت لواء دولة السلاجقة الجديدة ومنها الدانشمنديون في سيواس وأولاد منكوجك في أرزنجان وبنى سلتوق في أرضروم وبنى ارتيق في ديار بكر .

وعلي الرغم من أن سلاجقة الروم تعتبر فرعً لدولة السلاجقة العظام في إيران إلا أنها أضافت الكثير إلى الحضارة الإسلامية وظهر بها الكثير من الأساليب الفنية والمعمارية الجديدة التي اختلفت عن الأساليب الفنية للدولة السلجوقية التي خرجت منها . (١٨٦)

ويعتبر النصف الأول من القرن ٧هـ/١٣م بمثابة العصر الذهبي لدولة سلاجقة الروم حيث شهدت الدولة خلال هذه الفترة تطورا سريعا غير مسبوق في العالم الاسلامى .ويعود هذا التطور إلى المحيط الاجتماعي والسياسي المنظم الذي كان يسود الدولة وتشكيلاتها وكان في غاية القوة ، وتأسيس الدولة بهذا النظام أخذه سلاجقة الأناضول وطوروه عن الدول التركية السابقة

---

(١٨٥) - Özden Süslü: Tasvirlere Göre Anadolu Seleçuklu Kiyafetleri, Ankara. 1989 , p.1

(١٨٦) - Mehmet Altay, Köymen: Seleçuklu Devri Türk Tarihi, Ankara.1989, p.102

مثل الكوك تورك والاويغور والقره خانيون والعزنويون والسلاجقة العظـــام حيث استفادوا من تقاليد ونظم كل هذه الأسر الحاكمة والدول (١٨٧) .

ومن المعروف أن هناك أكثر من دولة تركية نسبت إلى السلاجقة فهناك الدولة الأم و هي دولة السلاجقة العظام في إيران وسلاجقة سوريا وســـلاجقة كرمان وكانت دولة سلاجقة الروم أطولهم عمرا حيث امتدت إلى ما يقــرب من قرنين ونصف (٤٧٠ – ٧٠٠ هـ / ١٠٧٧ – ١٣٠٠ م) . وكانت آخر دولة سلجوقية تحمل هذا الاسم عند سقوطها (١٨٨) .

وقد اتخذت دولة سلاجقة الروم من مدينة قونية عاصمة لها حتى سقوطها ولذلك كانت عناية السلاطين بمدينة قونية كبيرة ، وكان لهذه المدينة منزلـــة عظيمة لدى الحكام ولهذا اهتموا بها أكثر من بقية المـــدن الأخـــرى بالدولـــة ويظهر هذا من خلال تخطيط المدينة وما تحتويه من منشآت لا تزال قائمـــة حتى الآن . وتعد مدينة قونية من أهم المدن التركية وكان لهـــا دورا كبيـــرا ومهما في تاريخ الأتراك بعد فتحهم للأناضول .

ويمتد تاريخ هذه المدينة إلى ٢٦٠٠ سنة قبل الميلاد وقد عرفـــت بعـــده أسماء في العصور القديمة مثـــل *Iconium* و *Colonia* و *Iconium* و *Konieh* ، وقد استولى على هذه المدينة القائد التركي سليمان بـــن قطلمـــش وجعلها عاصمة للدولة التي أسسها في الأناضول كما ذكرنا من قبـــل وهـــى دولة سلاجقة الروم (١٨٩).

---

(١٨٧) - Özden Süslü , Op . Cit , p.1

(١٨٨) - Erdoğan Merçil : Müslüman Türk Devletri Tarihi, Ankara. 1991, p. 103

(١٨٩) - Pars Tuğlacı : Osmanlı Şehirleri , Istanbul . 1985 , p.215

وتقع قونية *Konya* في وسط الأناضول يحدها من الشمال آنقره وأسكي شهر ومن الجنوب مارسين وانطاليا ومن الشرق نيده ومن الغرب إســبرطه وآفيون . وتشغل ولاية قونية حاليا مساحة كبيرة تبلغ ٤٨٩٩٩ كم٢ ، وترتفع عن سطح البحر بمقدار ١٠٢٦ م (١٩٠) .

وتشتهر قونيه بالكثير من الآثار التي ترجع إلى عصر الدولة السلجوقية بالأناضول وقد تنوعت هذه الآثار فهناك بقايا القصور الملكية التي حكم مــن خلالها السلاطين السلاجقة والعديد من الجوامع والمدارس السلجوقية .

ولعل أهم ما يُميِّز مدينة قونية مجموعة المدارس التي تــزين مختلــف أرجاء المدينة حتى الآن ومن أهمها مدرسة صرجالي (٦٤٠هــ / ١٢٤٢م) موضوع الدراسة .

وإذا كانت المدرسة كوحدة معمارية ابتكار معماري ظهر في عصر دولة السلاجقة العظام في إيران إلا أننا نستطيع القول أن المدرسة وجدت مكانهــا الطبيعي في الأناضول و انتشرت بشكل كبير في مدن الأناضول الكثيرة .

وكان حرص السلاطين السلاجقة ووزرائهم وكبار رجال الدولــة علــى إنشاء المدارس ورعايتها سببا رئيسيا في ظهور الكثير من المدارس في مدن الدولة مثل قونيه وسيواس وقيصري وارضروم وغيرها . ولم تكن المدارس السلجوقية مخصصة للعلوم الدينية والفقهية فقط بل كانت هناك مدارس لتعليم الطب وبعضها استخدم كمراصد فلكية ولتعليم علوم الفلك (١٩١) .

- Mehmet Önder : Tarihi Turistik Konya Rehberi, Konya . 1950, p,8 -10(١٩٠)
- Erdoğan Merçil : Op . Cit , p. 175 (١٩١)

مدرسة صرچالي (١٩٢)

تعد مدرسة صرجالى من أهم المدارس السلجوقية في الأناضول ، وهى من المدارس الفخمة في دولة سلاجقة الروم ، وقد اشتق اسم المدرسة من كثرة زخارفها الخزفية التي ميزتها عن بقية المدارس السلجوقية بقونيه فكلمة صرجه *Sırça* تطلق على الخزف في وسط الأناضول وتعنى كلمة صرجالى المزخرف بالخزف أو الخزفي أى أن اسم هذه المدرسة يعنى بالعربية المدرسة الخزفية .

وفى الواقع فان هذا الاسم ينطبق تماما على المدرسة حيث تم تكسية كافة الأسطح الداخلية بالمدرسة كواجهات الأروقة المطلة على الصحن أو الايوانات وكذلك القبة الضريحية ، وعلي الرغم من أن جزءا كبيرا قد فُقدْ من هذه التكسيات الخزفية إلا أن الجزء المتبقي حاليا يعطينا فكرة جيدة عن زخارف الخزف بهذه المدرسة .

وقد استخدم أكثر من أسلوب فني في تشكيل الجدران الداخلية بالمدرسة فهناك البلاطات الخزفية السداسية الشكل، وهناك الفسيفساء الخزفية وهناك أيضا الطوب المزجج ، وقد استخدمت هذه الأساليب الفنية بشكل متقن ومتناغم ، وتعرف مدرسة صرجالى كذلك بالمدرسة المصلحية نسبة إلى منشئها بدر الدين مصلح .

أما منشئ المدرسة فهو المربى الخاص للأمير علاء الدين كيقباد الثاني بدر الدين مصلح وقد وردت بعض القابه في وثائق العصر السلجوقى حيث

---

(١٩٢) ينطق حرف چ (Ç) في اللغة التركية مثل حرفي ch في اللغة الإنجليزية ، وتنطق هذه الكلمة إذن صيرتشالى .

عُرفْ بالالا(١٩٣) والخادم والخوجه (١٩٤)وقد كان بدر الدين ملح خادما لغيـاث الدين كيخسرو الثاني وكان من كبار الأغنياء في عصره وتوفى سنة ٦٥٦هـ / ١٢٥٨م، ودفن في الضريح الذي ألحقه بمدرسته في قونيه (١٩٥).

تاريخ إنشاء المدرسة

يوجد نص تأسيسي يعلو مدخل مدرسة صرجالى وهـو مكتـوب بخـط النسخ مكون من سبعة أسطر على لوح رخامي داخل عقد ثلاثـي بصـيغة " السلطاني ـ رسم بعمارة هذه المدرسة ـ المباركة في دولة السلطان الأعظم ظل الله في ـ العالم غياث الدنيا والدين علاءالإسلام والمسلمين أبى الفتح ـ كيخسرو بن كيقباد قسيم أمير المؤمنين الفقير إلى رحمة ربه بدر الدين مصلح

---

(١٩٣) اللالا(Lala) لقب كان يطلق على الشخص الذي يعهد إليه بتربية أبناء السـلاطين مـن الأمراء واستخدم هذا اللقب بهذا المعنى خلال العصر السلجوقى والعثماني , وكـان الـلالا ينتخب من كبار الرجال الموثوق فيهم والذين تتوفر لديهم الأمانة والخبرة التربويـة، وكـان للأمير الصغير أكثر من لالا أكبرهم وأهمهم يعرف بـ " باش لالا " . وكان لـلالا تـأثيرا كبير على الأمراء . هذا وقد استخدم كبار رجال الدولة وأغنياؤها اللالات لتربية أبنـاءهم ، وكان الأمراء الصغار يوقرون ويعظمون اللالا نظرا لدوره الكبير في تربيتهم، وكما ذكرنـا من قبل فقد كان منصب اللالا يتطلب توفر بعض الشروط مثل كبر السن والأمانة والحكمـة والخبرة في مجال التربية ذلك لأنه يناط به تربية الأمراء الصغار وغالبا ما يختـار مـنهم سلاطين المستقبل انظر :

- Mehmet Zeki Pakalin : Osmanlı Tarih Deyimleri ve Terimleri Sözlügü, II, Istanbul . 1983 , p. 354 .

(١٩٤) الخوجة Hoca، كلمة من أصل فارسي تعنى في التركية المُعلِم والمُدرس والمثقف والسيد والمحترم والصاحب والأستاذ والشيخ والمسن وكبير العائلة والعالم والفاضل انظر :

- Ferit Devellioğlu : Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lugat Ankara 1988 p.365

(١٩٥) - Şerare Yetkin : Anadoul'da Türk Çini SanatInIn Gelişmesi , 2 , baskı, Istanbul . 1986 . p.52 .

ـ أدام الله توفيقه ووقفها على الفقهاء والمتفقهين من أصحاب ـ أبى حنيفة رضي الله عنه في سنة أربعين وستمائة " (١٩٦) ، وكما ورد في هذا النص وكذلك في وثائق العصر السلجوقى فان هذه المدرسة قد شُيدّت في زمن السلطان السلجوقى كيخسرو الثاني ابن كيقباد على يد المربى بدر الدين مصلح ، وذلك في سنة ٦٤٠هـ / ١٢٤٢م ، وأنها مخصصة لأنصار المذهب الحنفي .

وبالفعل فقد قامت مدرسة صرجالى بهذه المهمة وتعلمت بها أجيال وعناصر فعالة دافعت عن المذهب الحنفي السني ضد الشيعة بمنطقة الأناضول، ولذلك نجد أن الآيات القرآنية التي زخرفت بها المدرسة من الداخل مرتبطة بمعنى الجهاد ونشر كلمة الله (١٩٧) .

موقع المدرسة

تقع المدرسة في احد أحياء مدينة قونيه المهمة وهو حي الغازي على شاه وذلك على يمين الطريق المؤدى إلى جامع صاحب آطا ، وتستخدم المدرسة حاليا كمتحف لشواهد القبور بقونيه وهى في حالة جيدة الآن .

الوصف المعماري للمدرسة

تمتد هذه المدرسة من الشرق إلى الغرب على هيئة مستطيل وقد شيدت الواجهة الأمامية للمدرسة بالحجر المتوسط الحجم، وتبرز كتلة المدخل عن سمت الواجهة وهو مدخل حجري زخرف بزخارف هندسية متنوعة (لوحة ١٣٢) .

---

(١٩٦) - Metin Sözen : Anadolu Medreseleri , Cilt I, Istanbul . 1970 , p . 160 ; Mehmet Önder , Op . Cit p . 66 .

(١٩٧) - Hasan Özönder " Konya ' da Selçuklu Devri Abidelerinde Görülen Epigrafik Özellikler " Konya , Ankara 1984 pp.15-22 .

ويعلو فتحة المدخل النص الكتابي السابق ذكره ، ويوجد على يمينه ويساره شباكان لهما صدور مقرنصة وقد سُدتْ هذه الشبابيك الآن .كذلك يوجد على يمين ويسار فتحة المدخل حنية في كل جانب ، وهى حنايا تشبه المحاريب ولها جلسة سفلية وأعمدة صغيرة حجرية مدمجة وهذه الحنايا الجانبية تُعدْ من التقاليد المعمارية السلجوقية في المداخل الرئيسية .

ونصل إلى داخل المدرسة من خلال فتحة المدخل السابق وصفه ويليها منطقة تشبه الإيوان لها سقف على هيئة قبو ، وتطل كتلة المدخل على صحن المدرسة من خلال هذه المنطقة التي يعدها بعض الأثريين الأتراك بمثابة الإيوان الثاني للمدرسة حيث أنها تقابل الإيوان الرئيسي للمدرسة (١٩٨) .ويوجد على يمين إيوان المدخل هذا ضريح المنشئ بدر الدين مصلح وعلى يساره توجد إحدى حجرات المدرسة (لوحة١٣٣) .

ويقابل إيوان المدرسة الرئيسي إيوان المدخل وهو إيوان ضخم يفتح بكامل اتساعه على صحن المدرسة بعقد مدبب كبير (لوحة١٣٦) .والإيوان مساحته مستطيلة ويُعدْ أهم جزء بالمدرسة حاليا حيث ما زال يحتفظ بأجزاء كبيرة من كسوته الخزفية .وتتنوع تكسيات الإيوان بين البلاطات الخزفية والفسيفساء الخزفية التي تغطى كل جدرانه الداخلية وواجهاته المطلة على الصحن ، وترتفع أرضية هذا الإيوان عن أرضية الصحن بحوالى ٨٠ سم ويصعد إليه بواسطة ثلاث درجات حجرية .أما أرضية إيوان المدخل والأروقة الجانبية فترتفع عن أرضية الصحن بمقدار ٢٥ سم فقط. ويوجد على يمين ويسار هذا الإيوان حجرة بكل جانب يغطيها قباب ،وكانت الحجرتان تستخدمان كقاعات للدراسة في الشتاء (درسخانه) ، ويوجد بكل

---

(١٩٨) Metin Sözen : Op . Cit p . 162-

حجرة فتحة شباك وفتحة باب ، ويوجد في الحجرة اليمنى حنية محراب حيث أنها كانت تستخدم كمسجد خلال فصل الشتاء بالإضافة لاستخدامها كقاعة درس كما ذكرنا من قبل .

وصحن مدرسة صرجالى مستطيل الشكل كان يتوسطه نافورة مياه وأرضية الصحن يكسوها قطع الحجر الكبيرة الحجم ، ويوجد حول الصحن ثلاث أروقة من ثلاث جهات وتقع حجرات المدرسة خلف هذه الأروقة حيث يوجد أربعة حجرات على يمين الصحن وأربعة حجرات أخرى على يساره وذلك في المستوى السفلى، ويعلو هذه الحجرات في المستوى العلوي (الثاني) ثماني حجرات ، ويكون عدد الحجرات بالمدرسة في المستويين الأول والثاني ستة عشرة حجرة ، ويصعد إلى الحجرات العلوية عن طريق سلمان حجريان في طرفي الصحن عقب الدخول من إيوان المدخل .

وقد الحق المنشئ لنفسه ضريحا بالمدرسة دفن به عند وفاته ، ونصل إلى هذا الضريح من خلال إيوان المدخل عقب الدخول مباشرة من باب المدرسة حيث يوجد على يمين الداخل درجتان سلم يؤديان إلى داخل الضريح، وهو عبارة عن حجرة مربعة غُطيت بقبو قريب من شكل القبة من الآجر المعشق ، ويوجد في أرضية الضريح ثلاث توابيت من الآجر تتوسط الضريح وكان يكسوها بلاطات خزفية لا تزال بقاياها موجودة حتى الآن وهى ذات أشكال سداسية وأشكال مثلثات .

ولمدرسة صرجالى واجهة واحدة رئيسية وهى التي وُضع بها مدخل المدرسة، وقد استخدم الحجر في بناء هذه الواجهة وكتلة المدخل، أما الجدران الداخلية والحجرات بالمدرسة والأروقة والقباب فقد شُيّدت بالآجر وهى مادة

مناسبة حيث كسي المعمار كافـة الأسـطح الداخليـة بالفسيفسـاء الخزفيـة والبلاطات الخزفية .

الزخارف الخزفية بالمدرسة

لعل من أهم ما يُميّز مدرسة صرچالى بقونيه هـو زخارفهـا الخزفيـة الكثيرة والتي كانت السبب في إطلاق اسم صرچالى عليها والتي تعنى الخزفي أو المزخرف بالخزف .والواقع فان الفنان جمع هنا بين أكثر من أسلوب فني في تكسيات الخزف، فاستخدم أسلوب البلاطات الخزفية المعـروف وكـذلك استخدم أسلوب الفسيفساء الخزفية، وأخيرا استخدم فـي بعـض الإطـارات أسلوب الطوب المزجج .

ونظرا لكثرة التكسيات الخزفية بالمدرسة وتنوعها فقد نالت شهرة وسـط مدارس الأناضول السلجوقية ، ولجأ الفنان إلى استخدام عنصـر الفسيفسـاء الخزفية في تنفيذ كل التشكيلات الزخرفية بالمدرسة سـواء كانـت كتابـات قرآنية أم تسجيلية كتلك التي تحتوى على اسم مهندس البناء ولقبـه وكـذلك الزخارف النباتية .

ولا يزال إيوان المدرسة الرئيسي يحتفظ بمعظم زخارفه الخزفية حتـى الآن ، وكانت الزخارف الخزفية تكسو كل واجهات المدرسة الداخلية المطلـة على الصحن مثل واجهة الإيوان الرئيسي وإيوان المدخل المقابل له وكـذلك واجهات الأروقة المطلة على الصحن ، وجدران ضريح المنشئ ، وقد أشارت بعض المراجع إلى ذلك (١٩٩) .

(١٩٩) - Şerare Yetkin : Op Cit p . 53 ; Selçuk Mulayim : Anadolu Türk Mimari- sinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu çaği), Ankara. 1982, p. 82

وقد وصلت إلينا زخارف إيوان المدرسة الرئيسي وهى تُعبِّر عن دقة الصناعة وبراعة الفنان السلجوقى في تنفيذ هذا الكم الهائل من تكسيات الفسيفساء الخزفية وكذلك البلاطات الخزفية . أيضا تُعبِّر التشكيلات الزخرفية المستخدمة عن التناسق التام بين العناصر المتنوعة بهذه التشكيلات سواء كانت تحتوى على عناصر نباتية أم هندسية أم كتابات .

وكان يكسو جدران الإيوان الرئيسي من الداخل وحتى بداية عقد الإيوان بلاطات خزفية سداسية الشكل، وكانت ذات لون فيروزي وأزرق غامق وقد سقطت غالبية هذه التكسيات الآن .أما القسم العلوي من جدران الإيوان وباطن القبو الذي يغطى الإيوان فهو بحالة جيدة ، وقد استخدم في تنفيذ زخارفه أسلوب الفسيفساء الخزفية وقطع الطوب المزجج في الإطارات أو الجفوت التي تفصل بين القسم السفلى بالإيوان والمزين ببلاطات سداسية الشكل، والقسم العلوي المزين بقطع الفسيفساء الدقيقة (لوحة١٣٦) ، كذلك استخدم أسلوب الطوب المزجج في عمل الجفوت التي تحيط بعقد الإيوان من الخارج حيث واجهته المطلة على صحن المدرسة .

ونستطيع أن نقسم الزخارف بالإيوان الرئيسي بالمدرسة إلى قسمين ، القسم الأول وهو التكسيات والفسيفساء الخزفية بداخل الإيوان، وهذا القسم يحتوى على التكسيات التي كانت تكسو الجدران في المستوى السفلى وحتى بداية عقد الإيوان، وكما سبق القول فكانت هذه الأجزاء من الجدران يكسوها بلاطات خزفية سداسية الشكل ، أما المستوى العلوي من الجدران فهي مقسمة بدورها إلى مناطق كل منها له تصميم أو تشكيل زخرفي معين فمثلا هناك المنطقة التي تمثل باطن عقد الإيوان من الداخل، وهى مكونة من مساحات مستطيلة تحصر بينها مساحات سداسية ويحدد هذه المساحات أو المناطق

إطار ضيق يأخذ أشكال المناطق المستطيلة والسداسية أطباق نجمية متداخلة وهى منفذة بالفسيفساء الخزفية وذلك باللون اللازوردي والتركوازى.

أما زخارف الإطار الذي يحدد المناطق الداخلية فزخرف بعناصر نباتية عبارة عن لفائف من الرومي التركي وذلك باللونين التركوازى واللازوردي .

ويوجد في أحد المناطق السداسية على اليسار من باطن عقد الإيوان تشكيل كتابي يحتوى على اسم الفنان المزخرف والمعمار في نفس الوقت بصيغة " عمل محمد بن محمد بن عثمان البنا الطوسي ". ويقابل هذه الكتابة كتابة أخرى تأخذ نفس الشكل في الطرف الأيمن من باطن العقد ولكنها بالفارسية ويقول فيها الفنان " هذا الأثر الذي شيّدته ليس له مثيل في العالم ، انني لست مخلدا وهذا الأثر سوف يبقى كذكرى ". وهذه الكتابات الخزفية توجد حاليا في المتحف الإسلامي ببرلين(٢٠٠) .

ومن الجدير بالذكر أن الكتابات الخاصة بالفنان أو المعمار وكذلك التي تقابلها بالفارسية نفذت بطريقة أو بأسلوب فني يُعرفْ بالفسيفساء المقلدة عند الأتراك، والمقصود بذلك أن الصانع يقوم بحفر الحروف والأشكال النباتية حولها ويملأ الأماكن المحفورة بمعجون مناسب مع بقية الألوان المستخدمة في البلاطات والفسيفساء الخزفية الأخرى ، وقد لجأ الفنان لهذا الأسلوب الفني كي يستطيع أن يُنفّذ الكتابات المطلوبة بأسلوب يضمن له عدم الإخلال بأشكال الحروف العربية.

والواقع فإن هذه النصوص الكتابية الخاصة بالصانع أو الفنان مُشيّد المدرسة وكما يظهر مما جاء بها أنها تُعبّر عن ثقة الفنان بنفسه وهذه الصيغة الكتابية المتعلقة بأحد المهندسين نقابلها هنا لأول مرة في عصر السلاجقة

---

(٢٠٠) - Şerare Yetkin : Op . Cit, p . 56 .

بالأناضول(٢٠١) ، ويوجد عند التقاء جدران الإيوان بالجدار الخلفي (مؤخرة الإيوان) مناطق أخرى مستطيلة وسداسية الشكل تشبه المناطق السابق وصفها وقد وضعت داخل عقد زخرفي يأخذ الشكل المدبب ونفذت الزخارف بهذا العقد بنفس الأسلوب الفني المستخدم في باطن عقد الإيوان الكبير المطل على الصحن .

ونأتي الآن إلى الزخارف التي تزخرف المستوى العلوي من الجدار الأيمن والأيسر للإيوان وهى المناطق المحصورة بين عقدي الإيوان ؛ الرئيسي المطل على الصحن والعقد الزخرفى في مؤخرة الإيوان، وقوام الزخارف في هذه المساحات الكبيرة أشكال كتابية بأسلوب هندسي منفذة بقطع الخزف الصغيرة مربعة الشكل، وهى تشكل بعض الكلمات العربية بطريقة الخط الكوفي الهندسي مثل لفظ الجلالة " الله " و " محمد " بشكل متكرر ، وأرضية هذه التشكيلات باللون الفيروزي، أما قطع الخزف الدقيقة فلونها بنفسجي داكن ، ويحيط بهذه المساحات وزخارفها التي تملأ القسم العلوي من الجدار الأيمن والأيسر بداخل الإيوان، يحيط بها ويحددها إطار زخرفي ضيق، قوام الزخرفة به لفائف الرومي وذلك باللون الفيروزي والبنفسجي الغامق .

ونأتى بعد ذلك إلى داخل الإيوان وهو يحتوى على تشكيلات مؤلفة من زخارف هندسية نفذت بقطع الخزف الدقيقة والفسيفساء الخزفية وقوام الزخرفة هنا أطباق نجمية ذات ثماني رؤوس تتداخل مع أشكال تشبه الصليب المعكوف وذلك بقطع الخزف ذات اللون الفيروزي، وهناك قطع خزفية

---

(٢٠١) - Zafer Bayburtlu oğlu : Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçılar, (Atatürk Üni . Yayınlarl , no : 749) Erzurum . 1993 , p . 225 .

صغيرة ذات لون لازوردي استخدمت في بعض المناطق الصغيرة مثل لوزات الأطباق النجمية ، ويحيط بهذه الزخارف الهندسية شريط كتابي وضع داخل إطار يأخذ شكل عقد مدبب يحيط بالتشكيل الهندسي السابق وصنفه ، والكتابات منفذة بخط النسخ بلون بنفسجي على أرضية تحتوى على زخارف نباتية عبارة عن لفائف الرومي ومراوح نخيلية وذلك باللون الفيروزي ويبدأ النص الكتابي من بداية العقد من جهة اليمين ونصه " بسم الله الرحمن الرحيم الله لا اله إلا هو الحي القيوم لا تأخذه سنة ولا نوم [له ما في السموات ومافي الأرض من ذا الذي يشفع عنده إلا بإذنه يعلم ما بين أيديهم وما خلفهم ولا يحيطون بشئ من علمه إلا بما شاء و] (٢٠٢) سع كرسيه السموات والأرض ولا يؤده حفظهما وهو العلى العظيم " (٢٠٣) . ويحيط بهذا الإطار الكتابي من الجانبين إطار ضيق صغير به زخارف نباتية قوامها لفائف الرومي وذلك باللون البنفسجي والفيروزي (لوحات ١٣٨ - ١٣٩) .

ويوجد في الجدار الغربي للإيوان محراب خزفي لا يزال يحتفظ بالكثير من زخارفه الخزفية ويحيط بالمحراب إطار مستطيل من الخارج، وقد كسي المحراب وإطاره الخارجي وكوشتى عقده بقطع الخزف الدقيق ، واللون الغالب في زخارف المحراب هو الفيروزي بينما استخدام اللون اللازوردي

---

(٢٠٢) نظرا لتهدم قمة الإيوان الرئيسي وعقده وكذلك القسم العلوي من المستطيل الضخم الذي كان يحيط بالإيوان من واجهته المطلة على الصحن فقد اندثر جزءا من الأشرطة الكتابية في القسم العلوي وقد تم ترميم هذه الأجزاء من الإيوان حديثا دون إعادة كتابة النصوص ، وذلك لان القطع والفسيفساء الخزفية فقدت تماما ، وقد أضاف الباحث هذه الكلمات والنصوص المندثرة ووضعها بين الأقواس وذلك اعتمادا على النصوص القرآنية الباقية وكذلك مراعاة إبعاد ونسب الكلمات المضافة قياسا على الكلمات الباقية .

(٢٠٣) سورة البقرة - الآية ٢٥٥ (آية الكرسي)

في عمل بعض العناصر الزخرفية بالإضافة إلى استخدامه في كتابة إحدى الآيات القرآنية وكانت مكتوبة بخط النسخ غير أن حروفها تآكلت مع مرور الزمن ويصعب قراءتها الآن (٢٠٤) .

والمحراب سلجوقى الطراز له حنية وطاقية على هيئة مثلث قاعدته لأسفل وقمته لأعلى، وملئ هذا المثلث بحطات صغيرة تشبه المحاريب الصغيرة المتجاورة وحنية المحراب زخرفت بقطع الفسيفساء الخزفية الدقيقة باللونين الفيروزي واللازوردي أما كوشتى المحراب فيوجد بها زخارف عبارة عن شكل مجرد مكون من ستة اذرع وأشكال على هيئة حرف " S " ، وهذه الأشكال منفذة باللون اللازوردي (لوحة ١٣٥) .

ونصل الآن إلى القسم الثاني من زخارف الإيوان الرئيسي ونعنى بذلك التكسيات الخزفية التي تكسو واجهة الإيوان المطلة على صحن المدرسة وهى واجهة كبيرة وثرية بزخارفها المتنوعة الكتابية والنباتية والهندسية ، وتمتد هذه الزخارف لتغطى كل المساحات بواجهة الإيوان على يمين ويسار عقد الإيوان وكذلك توجد زخارف خزفية حول الشبابيك التي تعلو الأبواب التي تصل إلى الحجرات الجانبية على يمين ويسار إيوان المدرسة الرئيسي .

وأهم ما يميز زخارف واجهة الإيوان الأشرطة الكتابية التي وضعت داخل إطار مستطيل على أرضية من الزخارف النباتية ، وتبدأ هذه الكتابات من جهة اليمين حيث يبدأ الشريط الكتابي الأول أو الداخلي من بداية عقد الإيوان فوق العمود المدمج الصغير الذي يبدأ بعده العقد وهو عبارة عن نص كتابي بخط الثلث بصيغة " توكلت على الله بسم الله الرحمن الرحيم إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك [الله ما تقدم من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك

---

(٢٠٤) - Şerare Yetkin : Op. Cit, p .58 .

ويهديك إلى صراطا مستقيما وينصرك الله نصرا عزيزا هـو الـذي انـزل السكينة في قلوب المؤمنين ليزدادوا إيمانا مع إيمانهم][٢٠٥] ولله جنود السموات والأرض وكان الله عليما حكيما ليدخل المؤمنين والمؤمنات" [٢٠٦].

وكتابات هذا النص منفذة بالخزف والكلمات باللون الـلازوردي علـى أرضية نباتية مكونة من لفائف الرومي والمراوح النخيليـة وذلـك بـاللون الفيروزي ويحدد هذا الشريط الكتابي الخارجي إطار على هيئة جفت مزدوج مكون من فصوص خزفية متجاورة باللونين الفيروزي واللازوردي بالتناوب.

أما الشريط الكبير الثاني بالواجهة وهو الخارجي والذي سبقت الإشـارة إليه آنفا فقد وضع داخل إطار مستطيل وتبدأ كتابات هذا الإطار مـن بدايـة واجهة الإيوان وليس من بداية العقد كالإطار الكتابي الداخلي ، ويحتوى هـذا الإطار الخارجي على كتابات من القران الكريم نفذت بنفس الأسلوب المتبـع في الشريط السابق وصفه حيث استخدم الفنان خط الثلث في تنفيـذ كتاباتـه، ولكنه هنا استخدم اللون اللازوردي في زخارف الأرضية المكونة من مراوح نخيلية وزخارف الرومي ، واستخدام اللون الفيروزي في الكتابـات أى أنـه عكس الألوان في الإطارات الكتابية المتجاورة. وتبدأ كتابات هذا الإطار مـن جهة اليمين بصيغة " لله ما في السموات وما في الأرض وإن تبدوا مـا فـي أنفسكم أو تخفوه يحاسبكم به الله فيغفر لمن [يشاء ويعذب من يشاء والله على كل شئ قدير][٢٠٧] [لا يكلف الله نفسا إلا وسعها لها ما كسبت وعليهـا مـا اكتسبت ربنا لا تؤاخذنا أن نسينا أو أخطانا ربنا ولا تحمـل علينـا إصـرا

---

(٢٠٥) الكلمات التي بين الأقواس اندثرت وأضيفت من قبل الباحث .

(٢٠٦) سورة الفتح , الآيات ١-٥ .

(٢٠٧) الكلمات التي بين الأقواس أضيفت من قبل الباحث وهى الآية ٢٨٤ من سورة البقرة .

كما](٢٠٨) حملته على الذين من قبلنا ربنا ولا تحملنا ما لا طاقة لنا به واعف عنا واغفر لنا وارحمنا أنت مولانا فانصرنا على القوم الكافرين " (٢٠٩).

ويفصل بين الأشرطة الكتابية التي تُزيّن واجهة إيوان المدرسة والتي وضعت داخل أطر مستطيلة ذات زخارف نباتية يفصل بينها إطار ضيق يحتوى على زخارف نباتية عبارة عن أشكال الرومي المتكررة وذلك باللونين الفيروزي واللازوردي .

ويوجد على يمين ويسار الإيوان بابان يؤديان إلى الحجرتين الجانبتين حول الإيوان، ويعلو كل باب شباك وضع داخل عقد مدبب صغير ويوجد فوق كل شباك تشكيل كتابي داخل إطار مستطيل عبارة عن كتابة بالخط الكوفي المجدول ، ففي المستطيل الذي يعلو الشباك الأيمن توجد عبارة " الشكر لله " ونفذت بالخزف وذلك باللونين الفيروزي والأزرق وهى بمثابة لوحة فنية جميلة (لوحة ١٤٠) ، والكتابات التي فوق الشباك الأيسر بواجهة الإيوان عبارة عن تشكيل كتابي بالخط الكوفي المجدول تشبه الكتابة السابقة ووضعت داخل مستطيل ونفذت باللونين الأزرق والفيروزي ونصها " الله اكبر " ويعلو هذه اللوحات الكتابية أعلى الشبابيك زخارف هندسية عبارة عن أطباق نجمية وأجزاؤها وذلك باستخدام قطع الخزف الدقيقة والتي تتداخل مع بعضها لتعطينا هذه التصميمات البديعة ، وقد استخدم الفنان هنا اللون الفيروزي واللازوردي في أجزاء الطبق النجمي كاللوزات والكندات .

وعلي الرغم من أن معظم الزخارف والتكسيات الخزفية الباقية في مدرسة صرجالى توجد في الإيوان الرئيسي وواجهته المطلة على الصحن إلا

---

(٢٠٨) الكلمات التي بين الأقواس أضيفت من قبل الباحث .

(٢٠٩) سورة البقرة الآية ٢٨٦ .

أن بقايا الزخارف الخزفية الموجودة حتى الآن في إيوان المدخل وكذلك الضريح توضح لنا أن هذه الأماكن وغيرها كانت لا تقل في زخارفها عن الإيوان الرئيسي بالمدرسة فمثلا لا يزال إيوان المدخل يحتفظ في بعض أجزائه ببقايا زخارف خزفية عبارة عن قطع خزفية وبقايا طوب مزجج استخدم في تكسية واجهاته المطلة على الحصن.

ولا يزال يُزيّن أجزاء من القسم العلوي بالجدران الداخلية لإيوان المدخل تشكيلات زخرفية هندسية استخدم في تنفيذها أسلوب أو تقنية الطوب المزجج وقوام زخارفها أشكال تشبه المُعيّن أو شبه المنحرف الهندسي وتُعرف بزخارف البقلاوة في الفن التركي.

أيضا بقايا الزخارف الخزفية بجدران ضريح المنشئ وكذلك بقايا البلاطات الخزفية التي لا تزال تُزيّن التوابيت الطوبية بأرضية الضريح يؤكد أنها كانت مكسية ببلاطات خزفية ، وكذلك الجدران .أما سقف الضريح فعبارة عن قبو قريب من شكل القبة وهو مُشيَّد بالآجر وقد صُفَّ الآجر في أشكال مربعات متداخلة أى أن مادة البناء استخدمت كعنصر زخرفي في نفس الوقت، وقد استخدمت بعض قطع الطوب المزجج لزخرفة قبو الضريح حيث لُبستْ بعض القطع ذات اللون الفيروزي في المنطقة الوسطي وذلك لإضفاء مزيد من الزخرفة .

والواقع أن الفنان في مدرسة صرجالى قد اهتم اهتماما بالغا بزخارفها الخزفية والتي طغت على اسم المدرسة فعرفت بصرجالى نتيجة لذلك كما ذكرنا من قبل ، ومن خلال الصور القديمة الخاصة بالمدرسة ومما ورد من نصوص وكتابات عن هذه المدرسة في العديد من المراجع التركية يتأكد لنا أن الزخارف والتكسيات الخزفية كانت تغطى تقريبا معظم الجدران والأسطح

الداخلية لوحدات المدرسة الرئيسية مثل الإيوان الرئيسي وإيوان المدخل وواجهات الأروقة المطلة على الصحن وضريح المنشئ .

دراسة تحليلية لتخطيط المدرسة وزخارفها

تعتبر مدرسة صرجالى من الأمثلة الجميلة لمدارس السلاجقة بالأناضول، وتنتمي هذه المدرسة إلى طراز المدرسة ذات الإيوان ، وتتكون فيه المدرسة من صحن مكشوف حوله إيوان واحد أو أكثر وهذا الطراز شاع في مدارس السلاجقة بالأناضول بالإضافة إلى طراز آخر يعرف بالمدرسة ذات القبة والذي ظهر إلى الوجود حينما غُطِّى صحن المدرسة بقبة كبيرة بالإضافة إلى استخدام قباب أخرى صغيرة في تغطية الحجرات بالمدرسة(٢١٠) .

ومدرسة صرجالى نموذج جيد للمدارس ذات الإيوانين وذلك على اعتبار أن للمدرسة إيوان كبير رئيسي يقابلها إيوان المدخل ونعنى بذلك المنطقة التي تلي المدخل وتأخذ شكل الإيوان وتفتح على صحن المدرسة بعقد مدبب كبير وأقرب مثال لمدرسة صرجالى مدرسة كوك في توقات .ونلاحظ أن المعمار في مدرسة صرجالى قد وُفِّق في توزيع وحداته المعمارية على المكان وهناك مراعاة في الأبعاد والنسب بين وحدات المدرسة ، وأستمر المعمار في إتباع نظام المدارس السلجوقية ذات الايوانات ، ولكن نجد أن الأروقة التي تتقدم الحجرات على يمين ويسار الصحن أصبحت ضيقة وكأنها ممرات أمام الحجرات .

وقد تطورت مدارس الأناضول في عصر سلاجقة الروم وفقا لطرازي المدرسة ، طراز الإيوان والقبة وقد وصل إلينا أمثلة متعددة لكلا الطرازين وأن كانت أمثلة المدرسة الايوانية هي الأكثر من حيث العدد ، ومن أمثلة

---

(٢١٠) - Oktay Aslanapa : Türk ve Islam Sanatı , 1 , Istanbul . 1981 ,p.60 .

المدارس ذات الإيوان بالأناضول المدرسة المسعودية في ديـاربكر (٥٩٥-٦٢٠ هـ / ١١٩٨ - ١٢٢٣م) ومدرسـة طـاش فـي إيـري (٧٠١ هـ / ١٣٠٢م) .ومدرسة أحمد غازي في بتشين (٧٧٧ هـ / ١٣٧٥ م) ومدرسـة إسحاق بك في مغنسيا (٧٨٠ هـ / ١٣٧٨ م) ، ومدرسة سلطان عيسى فـي ماردين (٧٨٧ هـ / ١٣٨٥ م) ، ومدرسة آق في نيدا (٨١٢ هـ / ١٤٠٩ م) ، ومدرسة سلطان قاسم في ماردين (٨٩٣ - ٩٠٨ هـ / ١٤٨٧ - ١٥٠٢م) .

ومن خلال دراسة المدارس وغيرها من العمائر السـلجوقية نلاحـظ أن القرن الثالث عشر الميلادي كان بمثابة العصر الذهبي الذي وصل فيه الفـن السلجوقى إلى القمة وقد تطور فن العمارة خلال هذا العصر تطورا كبيـرا، فشُيِّدت العمائر الضخمة التذكارية واستخدم فيها الحجر المنحوت لا سيما في الواجهات الرئيسية والمداخل وقد استخدم الخزف سواء على شكل بلاطـات مسدسة الشكل أو مستطيلة أو فسيفساء خزفية ، واستخدم الخزف على نطـاق واسع في تكسية الجدران الداخلية وبواطن القباب والاقبية وكذلك المحاريـب وقد شُيِّدت مدرسة صرجالى خلال هذا العصر المزدهر[٢١١] .

وتعتبر الزخارف والفسيفساء الخزفية التي تكسو إيوان المدرسة وواجهته بمدرسة صرجالى من أغنى المجموعات الزخرفية التـي تضـمنتها منشـأة بالأناضول لما بها من ثراء زخرفي وتنوع في الأساليب الفنية [٢١٢]. وعلـي الرغم من سقوط أجزاء كثيرة من التكسيات الخزفية بمدرسة صرجالى إلا أن القسم المتبقي الآن من هذه التكسيات تعطينا فكرة طيبة عن أساليب وطـرق

---

(٢١١) - Ara Altun : Ortacağ Türk Mimarisinin Anahatlarının Için Birözet , Istanbul . 1988 , p . 47 .

(٢١٢) - Metin Sözen : Op . Cit, p . 161

الزخارف الفنية خلال العصر السلجوقى بالأناضول .أيضا يتضح من خـــلال التكسيات الخزفية بالمدرسة أنها نفذت وفق تصور وتخطيط مُعيّن لفنان واحد وذلك لارتباطها العضوي مع بعضها ، وفى الحقيقة فإن الصـــانع أو الفنـــان الذي صمم ونفّذ هذه الزخارف الخزفية استطاع أن يخلد اســـمه وذلـــك فـــي وضعه في أحد المناطق السداسية بباطن عقد إيوان المدرســـة مـــن الجهـــة اليسري .

وقد يفهم من لقب الفنان الذي نفذ التكسيات الفنية بالمدرسة وهو " محمد بن عثمان الطوسي " قد يفهم انه من مدينة طوس الإيرانية غيـــر أن معظـــم الدراسات الفنية التركية تشير إلى أن الفنان ولد ونشأ في الأناضول وتعلم هذا الفن في منطقة الأناضول أيضا وربما ينجدر من أصول إيرانية من طوس ، والتي يحمل لقبها وربما وفد أجداده من قبل واستقروا في الأناضـــول وممـــا يؤكد ذلك أن تاريخ إنشاء مدرسة صرجالى ســـنة ١٢٤٢ م ومـــا بهـــا مـــن زخارف خزفية وتصميمات متنوعة ، كل ذلك لا يوجد مثيل له فـــي إيـــران يعود إلى نفس الفترة الزمنية بعكس منطقة الأناضول فيوجد بها أمثلة معمارية بها زخارف خزفية قريبة من مدرسة صرجالى ومن أمثلة ذلك أولـــو جـــامع (الجامع الكبير) في ملاطيه ، والذي قام بتنفيذ زخارفه صناع وفنـــانون مـــن ملاطيه [٢١٣].

ومن خلال دراسة النص الذي احتوى على اسم الفنـــان وهـــو المعمـــار والمزخرف في نفس الوقت أى انه مهندس البناء أيضا ، يتضح أن هذا الفنان كان له شانا كبيرا في هذا المجال حيث أنه وضع اسمه بهذا الشكل المُمَيّز في باطن عقد الإيوان الرئيسي للمدرسة ، ووضع أمامه في الطرف الأيمن مـــن

---

(٢١٣) - Şerare Yetkin : Op . Cit, p . 56 .

نفس عقد الإيوان نص كتابي بالفارسية يفيد أن هذا العمل سوف يبقى كذكرى له ، وكتابات هذه النصوص الخاصة بالفنان بقطع الفسيفساء الخزفية بهذه الكيفية والإتقان إنما يؤكد أنه كان خزافا ماهرا ، ويتضح ذلك من خلال مقارنة التكوينات الخزفية وألوانها بمدرسة صرجالى وتلك الموجودة في بعض العمائر التي ترجع إلى نفس الفترة في مدينة قونيه والمناطق القريبة منها ويعتقد بعض دارسي الفنون أن هذه الفسيفساء والبلاطات الخزفية إنما خرجت من مصنع أو أتيليه واحد للخزف كان يشرف عليه الفنان محمد الطوسي ، أيضا يؤكد صفته كمهندس للمدرسة ورود كلمة البنا في القابة كما ذكرنا من قبل .

وهناك تشابه بين البلاطات والفسيفساء الخزفية المستخدمة بمدرسة صرجالى ومثيلتها في مسجد صرجالى في قونيه أيضا، وهذا التشابه يُرجّح أن هذه البلاطات والفسيفساء إنما أنتجت في مصنع واحد وفق أساليب فنية وزخرفية واحدة ، أيضا هناك أمثلة أخرى تتشابه في زخارفها الخزفية مع مدرسة صرجالى منها تكية البلغار في قونيه ومدرسة و مسجد القاضي عز الدين بقونيه (٦٤٤ هـ / ١٢٤٦ م) ، فالتصميمات والتكوينات الخزفية في هذه الأمثلة وكذلك الألوان مع وجود اختلافات بسيطة عندما نقارن بين هذه الأمثلة ، ومدرسة صرتشالى المؤرخة بسنة (٦٤٠هـ / ١٢٤٢ م) يظهر لنا بشكل جلي وجود علاقة وتشابه بينها في الألوان والأشكال مما يؤكد ما ذكرنا من قبل من أن الفنان محمد الطوسي كان متخصصا في صناعة الخزف أيضا وكان له مدرسة وأسلوب مُميّز في هذا المضمار .

أيضا نستطيع أن نحدد الفترة إلى عمل فيها وهى السنوات ١٢٣٥ إلـــى ١٢٥٥م، وقضى هذه السنوات في عمله في قونيه ، وكان هناك علاقة فنيـــة بينه وبين مصانع الخزف الأخرى بالمدينة في نفس الفترة (٢١٤) .

كذلك نلاحظ أثر الفنان محمد الطوسي في مدرسة قره طاى بقونيه وهناك علاقة وتشابه بين زخارفها الخزفية وبين زخارف مدرسة صرجالى الســابقة عليها، وهذه المجموعات الخزفية بجامع علاء الدين ، كل ذلك وما بينها مــن صلات يؤكد أن هذه الأعمال من عمل نفس الفنان محمد الطوسي المتــأخرة (قره طاى وعلاء الدين في قونيه) ، وكتابة أسم وألقاب هــذا الفنـــان (البنـــا والطوسي) كما سبق وذكرنا بشكل واضح بالفسيفساء الخزفية وبأسلوب رائع يؤكد أنه خزّاف بارع ومهندس في ذات الوقت .

كذلك النص المقابل لاسم هذا الفنان وألقابه في باطن العقد نفسه بالطرف الأيسر والمكتوب بالفارسية والذي يقول فيه الفنان أن الأثر الذي شيّده ليس له مثيل في الدنيا إنما يؤكد ثقته بنفسه ، وهذا النص يكمل النص العربي المقابل له حيث يفهم من النص الفارسي أنه المُشيّد (المهندس) ومــن المعــروف أن كلمة أو لقب البنا في بعض الأماكن بالأناضول يستخدم للدلالة على المعمــار أو مهندس البناء وينتشر هذا اللقب في ديار بكر وما حولها (٢١٥) .

ومما سبق يتأكد لنا أن الفنان محمد بن عثمان الطوسي كان من الفنـــانين المشهورين في العصر السلجوقى بالأناضول ، وأنه حقق شهرة واسعة فـــي مجال صناعة الخزف والإنشاء كمعمار أو مهندس ، ويكفى أن نشــير إلـــى عملين من أعماله أحدهما مؤكد النسبة إلى الفنان محمد الطوسي وهو مدرسة

---

(٢١٤) - Zafer Bayburtluoglu : Op . Cit, pp . 225-226

(٢١٥) - Ibid, p . 227

صرجالى موضوع الدراسة ، والآخر في قونيه أيضا وهو مدرسة قره طاى ، والتشابه الشديد بين الزخارف الخزفيـة والتصـميمات واسـتخدام أسـلوب الفسيفساء الخزفية في كلاهما، كل ذلك يؤكد أن هـذه الأعمـال مـن عمـل واحد(٢١٦) ، وقد عاش هذا الفنان في منطقة الأناضول وتعلـم أصـول الفـن الزخرفى والمعماري هناك وإن كان يحمل في نهاية اسمه لقـب الطوسـي ، ونود أن نشير إلى أن استعمال الفنان اللغة الفارسية في أحد النصوص الكتابية المتعلقة به يعتبر أمرا طبيعيا حيث أن اللغة الفارسية كانت هي اللغة الرسمية لدولة سلاجقة الروم حتى سقوطها ، أما اللغة التركية فكانت اللغة المحلية التي كان يستعملها عامة أفراد الشعب السلجوقى المسلم(٢١٧) .

وفى الحقيقة فإننا من خلال دراسة الزخارف الخزفية وأساليبها المتنوعة في مدرسة صرجالى نستطيع أن نكوّن فكرة جيدةً عـن صـناعة الخـزف وزخارفها بمنطقة الأناضول خلال عصر سلاجقة الروم .

ونود أن نشير إلى أن عمائر الأتراك المبكرة في الأناضول قد عرفـت استخدام الخزف في تزيين بعض أجزائها ولكن كان ذلك على نطاق ضـيق جدا حيث كانت الغلبة لاستخدام الزخارف بالآجر ، وكان ذلـك فـي عهـد الإمارات التركية التي سبقت قيام دولة السلاجقة بالأناضـول مثـل إمـارة الدانشمنديون ، وبنى صلتوق ، وبنى منكوجك .

وكان استخدام الآجر في الزخرفة بمثابة الإعداد لمرحلة لاحقة سيتم فيه استخدام الآجر المزجج ثم الفسيفساء الخزفية ، وذلك في عصر السـلاجقة ،

---

(٢١٦) - Zafer Bayburtluoglu : Op . Cit, p . 227

(٢١٧) عبد المجيد أبو الفتوح بدوى " الاتجاه المذهبي عند سلاجقة الروم " مقال بمجلـة كليـة الآداب جامعة المنصورة . العدد الثالث والرابع . مايو ١٩٨٢ ص ٢٥٥ .

غير أن فن الخزف واستخدامه في العمائر تطور بشكل كبير وملفت للنظر خلال العصر السلجوقي وقد استخدم السلاجقة بالأناضول الزخارف الخزفية في عمائرهم الدينية والمدنية لا سيما القصور ولكن كانت الزخارف وكذلك الأساليب الصناعية تتم وفق أساليب معينة تلائم نوعية العمائر سواء كانت دينية أم مدنية ، وصارت مدينة قونيه مركزا لفن الخزف السلجوقي . ومن الجدير بالذكر أن كل المنشآت التي شُيدّت خلال القرن ٧ هـ / ١٣م في قونيه وضواحيها زخرفت بزخارف خزفية متنوعة في الأسلوب الزخرفي والصناعي وأن هناك بعض الأمثلة احتوت على كم كبير من زخارف الخزف مثل مدرسة صرجالي ، إلا أن أسلوب الزخرفة بالخزف والفسيفساء الخزفية شاع بشكل كبير خلال هذا العصر .

أيضا اشتهرت مدينة سيواس *Sivas* بصناعة الخزف بجانب قونيه خلال العصر السلجوقي[٢١٨] ، كذلك كان هناك مراكز أخرى لصناعة الخزف مثل قيسرى وآماصيه وإن لم تكن بمستوى قونيه في الصناعة ، وكانت مدينة قونيه بوصفها المركز الرئيسي لصناعة الخزف في ذلك العصر ذات تأثير كبير على أساليب المدن السلجوقية الأخرى سواء الزخرفية أو الصناعة .

وإذا كانت العناصر الزخرفية وكذلك الأساليب الصناعية عند سلاجقة الروم في بداية الأمر ذات جذور وملامح تنتمي إلى عصر السلاجقة العظام في إيران وخراسان إلا أننا نجد أنه وابتداء من القرن الثالث عشر الميلادي نجد أن الأساليب الفنية والعناصر الزخرفية بالأناضول أصبحت تُعبِّر عن شخصية مستقلة، وبدأت الأساليب الفنية والزخرفية تأخذ شكلا مُميّزا خاصة

---

(٢١٨) - Şerare Yetkin : Op . Cit, p . 189

في زخارف الخزف التي وصلت إلى مرحلة من التفوق والرقي لم تكن موجودة في إيران في القرن الثاني عشر الميلادي .

وكما سبق القول فقد شاع استخدام الزخارف الخزفية خلال عصر السلاجقة بالأناضول سواء في الأبنية الدينية أو المدنية ، فمثلا استخدمت الزخارف الخزفية على نطاق واسع في المدارس والجوامع والأضرحة ، ونلاحظ أن الفنان السلجوقى كان يُفضّل أسلوب الفسيفساء الخزفية في المنشآت الدينية حيث كان هذا الأسلوب يعطى تأثيرا بالفخامة ، أما في الأبنية المدنية خاصة القصور فكان الفنان يميل إلى استخدام أسلوب التكسية بالبلاطات الخزفية حيث كان يلجأ إلى تكسية الجدران بكاملها ببلاطات الخزف على هيئة أشكال سداسية وأيضا قطع خزفية على هيئة نجوم وأشكال تشبه الصليب وكانت هذه الأشكال وهذا الأسلوب الفني يعطي انطباعا وتأثيراً مختلفاً عن التشكيلات والأسلوب الفني المُتّبع في المنشآت الدينية .

وفى الواقع فإن أسلوب الفسيفساء الخزفية كان يلائم المباني الدينية لاسيما في الجدران الداخلية حيث كان يتلائم مع الجو الديني وذلك بعكس القصور التي استخدم في زخارفها أكثر من أسلوب خزفي وكانت بعض التشكيلات الخزفية تحتوى على أشكال مصورة أو بلاطات خزفية عليها أشكال مناظر آدمية أو حيوانية فكان هذا يتلائم مع طبيعة المكان كمنشأة مدنية كالقصور ، وكانت هذه الأشكال تُعطى انطباعا وإحساس بالحياة الدنيوية .

ووفقا لنوعية المبنى نجد أن الفنان السلجوقى كان ينتقى عناصره الزخرفية ففي المنشآت الدينية نجده يستخدم العناصر والأشكال الهندسية والنباتية والكتابات ، وذلك لعمل تكوينات زخرفية بالفسيفساء الخزفية كما شاهدنا في مدرسة صرجالى بقونيه التي احتوت على كتابات متنوعة

وزخارف نباتية وأيضا زخارف هندسية ، أما العمائر المدنية فكما ذكرنا من قبل كان الفنان لديه حرية استخدام العناصر الزخرفية التي تحتوى على مناظر حيوانية أو آدمية .

وبناء على ما تقدم نستطيع أن نقول أن تقنية وأسلوب الخزف عند السلاجقة بالأناضول يختلف في المنشآت الدينية عنه في المنشآت المدنية سواء كان ذلك في الأسلوب الفني المستخدم أم العناصر الزخرفية المستخدمة (٢١٩) ، وتتميّز عمائر القرن ٧ هـ / ١٣ م ، بالأناضول بالمزج بين زخارف الآجر والزخارف الخزفية في آن واحد لاسيما في النصف الثاني من هذا القرن .

وقد وصل فن الخزف إلى مرحلة متقدمة جدا من الرقي والازدهار في عهد السلطان السلجوقى علاء الدين كيقباد ، خاصة في تكسيات الجدران الداخلية بالقصور السلجوقية ، وهذا التقدم والتطور نشاهده من خلال استخدام أساليب صناعية متعددة وعناصر زخرفية متنوعة ، وقد استمر هذا التطور في صناعة الخزف بالأناضول خلال النصف الثاني من القرن ١٣م . ونعود ونذكر أن زخارف مدرسة صرجالى خير نموذج للزخارف الخزفية التي ترجع إلى تلك الفترة والتي كُسيت جدرانها الداخلية بكاملها بالتكسيات الخزفية، ونلاحظ بها كثرة استخدام العناصر النباتية وكذلك استخدام العناصر الهندسية ، وهذا المزج بين الزخارف النباتية والهندسية فتح مرحلة جديدة من التطور في الزخارف الخزفية (٢٢٠) .

وكان هناك أماكن ومواضع محددة بالعمائر السلجوقية كان يفضّل الفنان تكسيتها بالزخارف الخزفية ، أي أن كل الأماكن بالمبنى لم تكن صالحة

---

(٢١٩) - Şerare Yetkin, Op.Cit , p.26

(٢٢٠) - Ibid, P.149

للزخرفى بالزخارف الخزفية وذلك وفقا لرؤية الفنان السلجوقى ، فمثلا استخدمت الزخارف والتكسيات الخزفية بكثرة في الايوانات والجدران والعقود والنوافذ والمحاريب ، وكذلك في بعض القباب . وكانت ساحة استخدام التكسيات الخزفية كبيرة ومتنوعة ولكن بوجه عام كانت تستخدم هذه التكسيات الخزفية داخل المبنى .

وفى الحقيقة فإن استخدام الخزف في الزخارف قد أضاف لونا جديدا وثراء للزخارف المعمارية ، وكان أسلوب تكسية الجدران ببلاطات خزفية مربعة أو سداسية الشكل في عمل تجميعات أو تشكيلات خزفية زخرفية كان يُعد بمثابة الأسلوب البسيط والأسهل في تكسية الجدران ، في حين كان أسلوب الفسيفساء الخزفية وقطع الطوب المزجج في تكسية الأقبية وعقود الأروقة كان يُعدّ بمثابة الأسلوب الأصعب في التكسية الخزفية .

والواقع أن الفنان السلجوقى كان يستخدم الأسلوب المناسب للمكان المناسب في المبنى فمثلا كان يستخدم أسلوب الفسيفساء الخزفية في أماكن معينة مثل بواطن العقود وواجهاتها وحنايا بعض المحاريب ، أما البلاطات الخزفية فاستخدمها الفنان في تكسية المحاريب بالمدارس والجوامع، وغالبا ما كان يحيط بالمحاريب إطارات مستطيلة كانت تكسى ببلاطات الخزف ، وكذلك كانت تزخرف أحيانا حنايا المحاريب وكوشات العقود ببلاطات خزفية.

أيضا استخدمت البلاطات الخزفية في تكسية التراكيب أو التوابيت التي كانت توضع فوق القبور داخل الأضرحة وكانت تُشيّد بالآجر وتكسى ببلاطات الخزف وشاهدنا ذلك في ضريح منشئ مدرسة صرجالى ، وفى الواقع فإن الزخارف الخزفية داخل المنشآت السلجوقية كانت تُكمّل الزخارف الحجرية بالواجهات الخارجية بها ، وقد استخدمت الزخارف الخزفية في

زخرفة بعض المآذن في العصر السلجوقى مثل مئذنة أولو جامع في سِرت ، ومئذنة أولو جامع في سيواس، ومئذنة قيزل منارة في آقسراى .

ولكن ازداد استخدام التكسيات والزخارف الخزفية بداخل المنشآت بعد منتصف القرن ١٣م ، وتعطينا دراسة الفسيفساء الخزفية المستخدمة في المباني الدينية فكرة طيبة عن نظام التكسيات الخزفية المعمارية وزخارفها .

وتحتل المحاريب مكانا بارزا بين الأجزاء أو الأماكن التي كانت تزخرف بالخزف، وكانت المحاريب تستخدم في الجوامع والمدارس السلجوقية وكان لها مكانا مهما في المباني الدينية ومن أمثلتها الرائعة محراب جامع علاء الدين في قونيه ، ومحراب صاحب جامع آطا بقونيه ، ومحراب مسجد صرچالى ، ومحراب جامع صدر الدين القونيوى في قونيه ، وبعض محاريب المدارس مثل محراب مدرسة صِرچالى موضوع الدراسة ، ومحراب مسجد مدرسة كوك في سيواس وغيرها .

أما عن أساليب صناعة الخزف في الأناضول في العصر السلجوقى فكانت متعددة وكانت هذه الأساليب مرتبطة مع بعضها خلال مراحل تطورها في هذا العصر ، أيضا نلاحظ ارتباط أسلوب الصناعة بالمادة الخام المستعملة، والواقع فإن المادة الخام والأسلوب الصناعي أو التقني عنصران مكملان لبعضهما البعض بل أننا نجد أحيانا أن المادة الخام المستعملة تستلزم إتباع أسلوب صناعي مُعيّن ، كذلك فإن أساليب صناعة الخزف كانت مرتبطة أيضا ومن ناحية أخرى بالأماكن والمسطحات التي سوف يستخدم فيها الخزف سواء كان بلاطات خزفية أو فسيفساء، كذلك كانت مرتبطة بطبيعة المبنى ووظيفته ، وكان أسلوب الفسيفساء الخزفية هو أنسب الأساليب الفنية ملائمة للعمائر وكان في نفس الوقت أكثر الأساليب انتشارا زمن السلاجقة

بالأناضول، ومن الجدير بالذكر أن أسلوب الفسيفساء الخزفية تطور في البداية عن أسلوب فني شائع في الأناضول وهو الأسلوب الزخرفي بواسطة قطع الآجر غير المزجج، وكانت قطع الآجر المربعة المسطحة ذات الأسطح الضيقة والعريضة توضع بشكل أفقي ورأسي وأحيانا بشكل مائل لتشكيل أشكال هندسية في النهاية،وهذا الأسلوب كان مناسبا كذلك للكتابات المنفذة بقطع الآجر ، وكان هذا الإسلوب الفني شائعا في القرن ١٢م وبداية القرن ١٣ م .

وبعد ذلك تم تزجيج الآجر واستخدام في الزخرفة وقد فتح هذا الأسلوب الباب أمام استخدام الفسيفساء الخزفية على نطاق واسع فيما بعد ، والمقصود بالآجر أو الطوب المزجج استخدم أسلوب وتقنية الخزف في الآجر، وكثيرا ما استخدم الأسلوبان في العمائر السلجوقية ، ونعنى بذلك أسلوب الطوب المزجج والفسيفساء الخزفية والبلاطات الخزفية ، وبوجه عام يستخدم أسلوب الزخرفة بالخزف سواء كان بلاطات أم فسيفساء في الأماكن الداخلية بالمباني ، وكان الخزف هو المادة الملائمة للأسطح الداخلية ، أما الآجر المزجج فغالبا ما يستخدم في زخارف بعض الأسطح الخارجية مثل زخرفة مآذن الجوامع والمدارس ، وذلك لأنه كان أكثر تحملا من الخزف ، وهذا لا يمنع أنه استخدم في بعض الزخارف القليلة الداخلية،أما عن الألوان التي استخدمت في الطوب المزجج فهي اللون الفيروزي والبنفسجي الغامق ، أما الآجر العادي فكان لونه أحمر باهت أو لون القرميد (الآجر بدون تزجيج) ، كذلك استخدم الآجر بلونه الطبيعي في بعض الأماكن الداخلية في الكثير من المنشآت السلجوقية لا سيما العقود والأقبية والإيوانات والقباب ومناطق انتقال القباب والجدران ، حيث كان الطوب المزجج يدخل أحيانا أو يعشق مع الطوب

العادي ، وغالبا ما كان باللون الفيروزي ، ونشاهد هذا المزج بـين الطـوب المزجج والعادي في باطن القبو الذي يغطى ضريح بدر الدين مصلح منشـئ مدرسة صرجالى ، وكذلك بعض الزخارف الباقية في إيوان المدخل .

وكان الآجر المزجج يُعشّق مع الآجر العادي أو يتبادل معه في صفوف ليشكلا تشكيلات أو تصميمات هندسية متنوعة [٢٢١] . وكما أن الآجر المزجج استخدم مع الآجر العادي استخدم أيضا مع الفسيفساء الخزفية ، وذلـك فـي الكثير من العمائر السلجوقية ، ويعطى هذا الأسلوب المزدوج للزخارف بريقا وثراء شديدا .

ومن الأمثلة السلجوقية التي استخدم فيها أسلوب الآجـر المـزجج مـع الفسيفساء الخزفية مبنى الدرب خانة في آقسراى (بداية القرن ١٣م) ،ومسجد اردم شاه في قونيه (النصف الأول من القرن ١٣م) ،ومدرسة صرجالى في قونيه (١٢٤٢م)، والجامع الكبير القديم فـي ملطيـة (١٢٤٧ م) ، ومدرسـة كتشوك قره طاى في قونية (١٢٤٨ م) ، ومدرسة اينجه منـاره فـي قونيـه (١٢٦٤ م) ، ومدرسة كوك في توقات (١٢٧٠ م) ، ومسجد ومدرسة طـاش في آقشهر (١٢٥٠ م) ، ومدرسة كوك في سـيواس (١٢٧١م) ، وضـريح المدرسة البروجية في سيواس (١٢٧٢م) ، وخان صاحب آطـا فـي قونيـه (١٢٨٠م) [٢٢٢] .

أما أسلوب الزخرفة باستخدام البلاطات الخزفية فاستمر وتطور خـلال العصر السلجوقى أيضا، وغالبا ما كانت الأقسام السفلية من الجدران الداخلية

---

(٢٢١) - Gönul Öney: Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, 3. baskı, Ankara . 1992 , p . 95 .

(٢٢٢) - Gönul Öney : Op. Cit, p . 96

بالمنشآت السلجوقية تكسى ببلاطات الخزف وكان للون الفيروزي الغلبة في تلك الفترة، وكذلك استخدم اللون الأزرق الداكن وأحيانا اللون البنفسجي الغامق ولكن بشكل قليل جدا .

وتتميّز البلاطات الخزفية في العصر السلجوقى بأنها ذات جودة عالية وكان يستخدم في صناعتها طفلة أو عجينة قوية ومتماسكة لها لون مائل إلى الاصفرار، وكانت البلاطات الخزفية تُشكّل على هيئة أشكال مربعة أو مستطيلة وذات أشكال ثلاثية أو سداسية ، وعند كسوة الجدران ببلاطات خزفية كان يستخدم بلاطات ذات لونان أو ثلاثة ألوان مختلفة على الأكثر وذلك لكي تُنفّذ التشكيلات والتصميمات بهذا الأسلوب .

وغالبا ما كان أسلوب البلاطات الخزفية ذات اللون الواحد والمسطحة (أى بدون زخارف بارزة) ، يستخدم في تكسية الأجزاء السفلية من الجدران، وكذلك كانت تكسى بها التوابيت فوق المقابر ، ومن أمثلة ذلك مدرسة صرجالى موضوع الدراسة (١٢٤٢م) ، أيضا استخدم هذا الأسلوب في كسوة الأماكن المحيطة بالمحاريب مثل جامع بورمالى مناره في آماصيه (١٢٣٧م)، وجامع صاحب آطا في قونيه (١٢٨٠م) (٢٢٣) .

أما أسلوب الزخرفة باستخدام الفسيفساء الخزفية والذي سبقت الإشارة إليه من قبل فقد تطور بشكل سريع زمن سلاجقة الأناضول، وأستمر بعد ذلك على عهد المغول الايلخانين بإيران، وكان هذا الأسلوب كما سبق القول يستخدم في أماكن محددة داخل المبنى مثل زخرفة باطن القباب ومناطق انتقال القباب والعقود والحنايا ، وكذلك حنايا المحاريب وكسوة بعض الجدران خاصة الأقسام العلوية منها ، وأسلوب الفسيفساء من الأساليب أو التقنيات

---

(٢٢٣) - Gönul Öney : Op. Cit, p . 96

الصعبة والغنية بزخارفها ، وكان اللون الفيروزي هو الغالب أيضا في هـذا الأسلوب الزخرفى واستخدم أحيانا اللون اللازوردي والأسود الباهت ، وكانت القطع تُعّد صغيرة بهذه الألوان ووفقا للعناصر الزخرفيـة المطلوبـة تشـكّل الزخارف والتجميعات كأنها فسيفساء وكل ذلك بالقطع الخزفية الدقيقة ، وقـد استمر هذا الأسلوب الزخرفى بعد سقوط دولة سلاجقة الأناضول خلال عصر الإمارات التركية المستقلة والعصر العثماني المبكر وبعد ذلك اختفى خـلال العصر العثماني .

أما العناصر الزخرفية التي استخدمت بالخزف السلجوقى والتـي سـبق الاشارة إلي بعضها من قبل فكانت متنوعة فهناك زخارف ذات أشكال آدميـة مصورة وأشكال حيوانية ، وكذلك مناظر طيور وأسماك وأشكال لحيوانـات خيالية وهذه المناظر كانت تستخدم في كسوة الجدران بالقصـور والمبـاني المدنية فقط كما ذكرنا من قبل ، أيضا اسـتخدمت الأشـكال الهندسـية فـي البلاطات الخزفية وسبق أن استخدمت من قبل في الآجر ، كذلك كانت هناك العناصر النباتية وقد بدأ استخدام العناصر النباتيـة فـي الخـزف التركـي بالأناضول في عصر السلاجقة .

وكانت الزخرفة النباتية تستخدم كإطارات تحيط بالإشكال الهندسية وذلك ابتداء من النصف الثاني من القرن ١٣م (٢٢٤) ، وكانت الزخـارف النباتيـة تحتوى في تلك الفترة على أشكال اللفائف النباتية أو الرومي التركي والمراوح النخيلية والورقة النباتية الثلاثية البتلات ، وأخيرا استخدمت الكتابـات فـي زخارف الخزف السلجوقى وكان خط النسخ هو الغالب وعادة ما كان يستخدم في داخل إطارات كتابية في الايوانات والقباب والمحاريب .

---

(٢٢٤) - Şerare Yetkin : Op . Cit, pp .158 – 160

ونستطيع أن نشاهد الأساليب الفنية والصناعية الســابق الإشــارة إليهــا وكذلك الأساليب الزخرفية في زخارف مدرسة صرجالى الخزفية وهى نموذج جيد وهام لمدارس السلاجقة في الأناضول سواء كان ذلك من حيث التخطيط أم الزخارف .

ولم تقتصر الزخارف بمدرسة صرجالى على الزخارف الخزفية بل هناك زخارف على الحجر ، وذلك بكتلة المدخل المطل على الطريق العام ويحتوى على زخارف هندسية محفورة فوق الحجر ، وفى الواقع فان استخدام الزخرفة الحجرية مع الزخارف الخزفية بداخل المدرسة يشكلان وحدة فنية واحدة .

الجوامع العثمانية المبكرة في استانبول
" دراسة أثرية معمارية "

بحث نشر في مجلة الآداب – جامعة المنصورة – العدد السادس والعشرون ، يناير ٢٠٠٠م .

"Istanbul' de Erken Osmanlı Camileri "
Mısır Mansura Üni. Edebiyat Fakultesi Yıllıgı Ocak 2000 Sayısı .

الفصل الرابع

الجوامع العثمانية المبكرة في إستانبول

" دراسة أثرية معمارية "

(أشكال ٧ – ١٨) (لوحات ١٢٢ - ١٧٩)

مقدمة

تعد مدينة إستانبول من المدن القليلة التي لعبت دورا مؤثرا ومهما في سير الحوادث التاريخية التي مر بها العالم سواء في العصــور الوســطي أو العصر الحديث . وتشير المصادر التاريخية إلى أن هذه المدينة العريقــة قــد أسست للمرة الأولى سنة ٦٥٨ قبل الميلاد على يد بعض البحارة المغــامرين الذين وفدوا إلى هذه المنطقة المطلة على البوسفور من ميجارا ونسبت المدينة إلى قائد تلك المجموعة الوافدة وكان يدعى بيزاس Byzas وعرفــت بـــــ " *Byzantium* " وكان سكان بيزنطة الأوائل من أصول هندية أوربية من القسم الشرقي من شبه جزيرة البلقان(٢٢٥)

وفى عام ٣٢٤ م حاصر الإمبراطور الرومــاني قســطنطين العظــيم (الأول) *Constantinus I* بيزنطة واستولى عليها سنة ٣٢٥ م ، وفى نفس العام شرع في تعمير تلك المدينة الإغريقية القديمة لاتخاذها مســتقرا لـــه ، واستمرت عمليات البناء والتشييد نحو خمس سنوات وافتتحت المدينـــة فـــي احتفال مهيب أقيم في ١١ مايو سنة ٣٣٠ م ، وكان علـــى رأس الحضــور الإمبراطور قسطنطين وأطلق على المدينة " روما الجديدة " ، غير أن اهـــالى المدينة أطلقوا عليها أسم الإمبراطور بعد وفاته ، وذلك تخليدا لذكرى مؤسسها

---

(٢٢٥) - Pars Tuğlacı : Osmanlı Şehirleri , Istanbul . 1985 , P . 150 .

فعرفت بقسطنطينوبوليس أى مدينة قسطنطين[٢٢٦] ، وعرفت المدينة عند العرب المسلمين بالقسطنطينية وانتقل هذا الاسم بالنطق العربي إلى الأتراك والايرانين [٢٢٧] .

وبعد وفاة الإمبراطور ثيودوسيوس العظيم *Theodosius* سنة ٣٩٥ م صارت القسطنطينية عاصمة للإمبراطورية الرومانية الشرقية أو البيزنطية ، وتحتل القسطنطينية موقعا جغرافيا ممتازا قلما توفر لمدينة أخرى حيث أنها أقيمت فوق منطقة حيوية تشرف على مضيق البوسفور الفاصل بين قارتي أوروبا واسيا ، وتأخذ المدينة شكل مثلث تحيط به المياه من ثلاث جهات ، وهى بذلك عبارة عن شبه جزيرة ، ففي شمالها يوجد خليج القرن الذهبي ، وفى شرقها يقع مضيق البوسفور ، وفى جنوبها يوجد بحر مرمرة ، أما الجهة الغربية فتطل على اليابسة .

وهى بهذا الموقع الفريد تتحكم بمضيق البوسفور ، وكذلك بها ميناء داخلي طبيعي ونعنى به ميناء القرن الذهبي ، وكان هذا الموقع يوفر الحماية الطبيعية لهذه المدينة ، وتكونت القسطنطينية من سبع تلال مرتفعة شُيِّد بها أهم المنشآت خلال العصر البيزنطي و كذلك العصر العثماني بعد فتحها [٢٢٨].

وقد احتفظت القسطنطينية بأهميتها ودورها عبر العصور فظلت عاصمة للإمبراطورية الرومانية الشرقية فترة طويلة بلغت أكثر من ألف

---

(٢٢٦) - Ilhan Akşit : Treasure of Istanbul , 1987 , p. 7 .

(٢٢٧) - Ibrahim Kafesoğlu:" Istanbul Islam" Ansiklopedisi , C.5 – II , (Istanbul Milli Eğitim Basimevi) Tarihsiz , p. 114 .

(٢٢٨) - Ilhan Akşit : Op , Cit , p . 8 .

ومائة عام (٣٩٥ – ١٤٥٣ م) وبعد فتح المدينة على يد القــوات التركيـــة العثمانية عام ١٤٥٣ م أصبحت المدينة عاصمة للدولة العثمانية حتى سقوطها عام ١٩٢٢ م [٢٢٩] ، وبهذا تكون هذه المدينة العريقة قد قامت بدور العاصمة لاثنين من أكبر وأهم الإمبراطوريات والدول فـــي التـــاريخ العـــالمي وهـــي الإمبراطورية البيزنطية والدولة العثمانية . ومن الجـــدير بالـــذكر أن مدينـــة القسطنطينية قد تعرضت للحصار منذ تأسيسها تسعا وعشرون مرة ، وسقطت في أيدي الغزاة سبع مرات ، كانت في كل مرة تعود إلى ملك القياصرة إلـــى أن سقطت في المرة الثامنة في يد القوات التركية العثمانيـــة ســـنة ١٤٥٣ م وخرجت لأول مرة وبصفة نهائية مـــن حظيـــرة المســـيحية إلـــى حظيـــرة الإسلام[٢٣٠] .

وفى الواقع فان فتح مدينة القسطنطينية ومنذ العصر الاسلامى المبكـــر كان بمثابة حلم بالنسبة للمسلمين أرادوا من تحقيقه نشر الإسلام في مقر الدولة البيزنطية حامية المسيحية في المشرق، وإذا كـــان العـــرب المســـلمون قـــد استطاعوا اقتطاع أجزاء كثيرة من أملاك الدولة البيزنطية مثل مصر و الشام وشمال إفريقيا وتوغلوا في آسيا الصغرى نفسها ، إلا أن القســـطنطينية قـــد استعصت على الفتح الاسلامى لفترة طويلة بلغت ثمانية قرون وقد تعرضت القسطنطينية لحصار المسلمين أكثر من مرة، وكان أول محاولة لفتحها مـــن قبل العرب تلك التي تمت في سنة ٣٢ هـــ / ٦٥٣ م ، في عهد الخليفة عثمان بن عفان الذي أرسل لفتحها جيشا بقيادة معاوية بن أبى سفيان ، وكان واليـــا

---

(٢٢٩) -Pars Tuğlaci : Op , Cit , p .150 .

(٢٣٠) محمد عبد الله عنان : " فتح الترك العثمانيين لقسطنطينية " مواقف حاسمة فـــي تـــاريخ الإسلام , الطبعة الرابعة , القاهرة , ١٩٦٢ , ص . ١٩٦ .

على الشام فسار عن طريق البر واخترق آسيا الصغرى حتى وصل إلى البوسفور ، ونتيجة للخسائر التي تعرض له الجيش الاسلامى ارتد عن المدينة وفشلت هذه المحاولة وكان ذلك في عام ٣٢ هـ / ٦٥٣ م [٢٣١] .

وتعددت محاولات فتح القسطنطينية خاصة في العصر الأموي حيث اتجه معاوية بن أبى سفيان إلى استكمال حركة الفتوحات الإسلامية بعد أن صار خليفة للمسلمين ووطد دعائم ملكه .

وكان معاوية قد وقف على خيرات آسيا الصغرى وأهمية موقع القسطنطينية حينما قصدها عندما كان واليا للشام ، ولهذا صمم معاوية على فتح المدينة وأعد لهذه الغاية جيشا كبيرا به بعض أبناء الصحابة مثل ابن العباس وابن عمر وابن الزبير والصحابي أبو أيوب الانصارى وجعل قيادة هذا الجيش لابنه يزيد ابن معاوية وكان شابا صغيرا لم يتجاوز عمره ثمانية عشرة عاما ، وخرج الجيش قاصدا القسطنطينية في صيف عام ٤٩ هـ / ٦٦٩ م ، وتوغل الجيش في آسيا الصغرى واستولى على البلاد التي مر بها إلى أن وصل إلى القسطنطينية وضرب حولها الحصار ، واستمر الحصار والقتال لمدة عام ، وعلي الرغم من ذلك فشلت هذه الحملة لفتح المدينة بسبب قوة أسوارها وحصونها ، وكذلك بسبب النار الإغريقية التي أدت إلى تدمير غالبية السفن العربية وإحراقها ، واستشهد خلال هذا الحصار الصحابي أبو أيوب الانصارى [٢٣٢] .

---

(٢٣١) محمد عبد الله عنان : المرجع السابق ص ٣٦ .

(٢٣٢) عبد المنعم ماجد : التاريخ السياسي للدولة العربية ، عصر الخلفاء الأمويين ، الجزء الثاني ، الطبعة السابعة ، القاهرة ، ١٩٨٢, ص ٤٣ – ٤٤ .

وفى عهد الخليفة الأموي سليمان بن عبد الملك ، تكررت المحاولــة لفــتح القسطنطينية ، وكانت الدولة الأموية قد وصلت إلى قمة مجدها وقوتها العسكرية ، وبالمقابل كانت الدولة البيزنطية قد وصلت إلى مرحلــة متــأخرة مــن الضــعف والانحلال ، فرأى الخليفة سليمان بن عبد الملك أن يستغل هذا الوضع ، ويقال أن بعض الفقهاء حدثوه بان الذي سوف يفتح هذه المدينة أسمه على أسم احد الأنبياء ، ولم يكن في خلفاء بنى أمية من ينطبق عليه هذا الوصف غيره ، بالإضــافة إلــى بعض الأحاديث التي تتعلق بفتح المدينة ، وتشجّع الخليفة الأموى لهذا الأمر .

وحشد لتحقيق أمنية الفتح قوات كبيرة في البر والبحر ، وجعل قيادة هــذه الجيوش لأخوه مسلمة بن عبد الملك ، وسار مسلمة بجيوشه في أوائل عــام ٩٨ هــ / ٧١٦ م ، مخترقا هضاب الأناضول إلى أن وصــل إلــى القســطنطينية وفرض عليها الحصار من البر والبحر ، وعلي الرغم من كثرة عــدد القــوات الإسلامية هذه المرة والتي تقدرها بعض المصادر بحوالى ١٨٠ ألــف مقاتــل ، وكثرة عدد السفن المشاركة في الحصار فقد فشلت هذه الحملة أيضا في اقتحــام القسطنطينية وذلك بسبب مناعة حصون و أسوار المدينة واستبسال جنودها فــي الدفاع عنها ، واستمر حصار المدينة فترة طويلة دون جدوى ، وأثناء ذلك توفى الخليفة سليمان بن عبد الملك في صفر سنة ٩٩ هــ / ٧١٧ م ، ونتيجة الخسائر التي تعرضت لها الجيوش الإسلامية بسبب الشتاء القارص وسقوط الجليد أمــر الخليفة الجديد عمر بن عبد العزيز برفع الحصار عن المدينة وذلك في المحــرم سنة ١٠٠ هــ /أغسطس ٧١٨ م ، وتعتبر هذه الحملة أكبر حملة وجُهت خــلال العصر الاسلامى من أجل فتح القسطنطينية[٢٣٣] ، وبعد الحملات الضخمة التــي

---

(٢٣٣) محمد عبد الله عنان : المرجع السابق , ص ٤٤٣ عبد المنعم ماجد : المرجــع الســابق ، ص ، ٢٤٦ – ٢٤٨ .

تمت في العصر الأموى لم توجه حملات لفتح القسطنطينية ، وإن كان الصراع قد استمر بين الخلافة الإسلامية وبين الدولة البيزنطية لقرون طويلة ، وبظهور الأتراك العثمانيين وتأسيس دولتهم في شمال غرب الأناضول في أواخر القرن الثالث عشر الميلادي بدأت مرحلة جديدة من الصراع بين الدولة البيزنطية وبين هذه الدولة الإسلامية الفتية (العثمانية) ، ومنذ تأسيس الدولة العثمانية اتجهت أنظار سلاطينها إلى القسطنطينية حتى أن عثمان غازي لفت انتباه أبناء وخلفاءه إلى أهمية المدينة واستحثهم على فتحها قبيل وفاته، ولم تكن إمكانيات الدولة العثمانية في عهده تمكنه من هذا الإنجاز الكبير ، كذلك كانت وصية السلطان مراد الثاني لابنه الأمير محمد بأن يأخذ القسطنطينية ، وبهذا أجمع السلاطين العثمانيين الأوائل على أهمية المدينة ووجوب فتحها ، وبالفعل حُوصرت القسطنطينية للمرة الأولى في العصر العثماني في عهد السلطان بايزيد الأول[٢٣٤] سنة ١٣٩١ م ، ولكنه لم ينجح في فتحها ، وتم حصارها للمرة الثانية من قبل القوات العثمانية على يد الأمير موسى شلبي ابن بايزيد الأول ، وحاصرها للمرة الثالثة السلطان مراد الثاني[٢٣٥] عام ١٤٢٢ م ولم يستطيع اقتحامها .

---

(٢٣٤) السلطان بايزيد الأول الملقب بالصاعقة " يلدريم " هو السلطان الرابع بين سلاطين آل عثمان وُلد سنة ١٣٦٠ م وتوفى سنة ١٤٠٣ م ، وحكم الدولة العثمانية ١٣ سنة . وهو ابن السلطان مراد الأول ووالدته كول جكجك خاتون ، وبالرغم من انتصاراته العسكرية إلا انه تعرض لهزيمة قاسية في معركة أنقره على يد قوات تيمور لنك سنة ١٤٠٢ م وتم أسره في المعركة وتوفى لحزنه الشديد لهزيمته وذلك سنة ١٤٠٣ م ، وكان عمره ٤٣ سنة عند وفاته ، انظر :

- Abdülkadir Dedeoğlu : Op. Cit, p . 39 .

(٢٣٥) السلطان مراد الثاني هو السلطان السادس بين سلاطين آل عثمان ، والده السلطان محمد شلبي ووالدته أمينة خاتون ، ولُد سنة ١٤٠٢ م وتوفى سنة ١٤٥١ م وحكم الدولة العثمانية لمدة ٣٠ سنة قام خلالها بإنشاء الكثير من العمائر في أدرنه العاصمة وبورصه ، وتنوعت أعماله بين الجوامع والمدارس والقصور والجسور ، ومن أهم أعماله جامع أوج شرفه لـي=

وعلي الرغم من فشل هذه المحاولات إلا أن السلاطين العثمانيين كـــان لديهم العزيمة والتصميم على فتح القسطنطينية ، وازداد هذا الحـــرص بعـــد اعتلاء السلطان محمد الثاني (الفاتح)[٢٣٦] عرش السلطنة العثمانيـــة ســـنة

=بادرنه ، ودفن عند وفاته وبناء على وصيته بالضريح الملحق بجامع المرادية في بورصـــه وكان عمره ٤٧ سنة ، وهو والد السلطان محمد الثاني ، انظر :

- Dedeoğlu : Op. Cit, p .43 .

(٢٣٦) السلطان محمد الثاني ابن السلطان مراد الثاني ، ووالدته هُما خاتون ، ولد فـــي القصـــر السلطاني بادرنه في شهر رجب سنة ٨٣٢ هـــ / مارس ١٤٣٢ م ، وكانت وفاته في ربيـــع أول سنة ٨٨٦ هـــ / مايو ١٤٨١ م ، وبلغت فترة حكمه ٣٢ سنة وبضعة أشـــهر ، وكـــان عمره عند وفاته ٥٣ سنة و ٧ أشهر و ٢٣ يوم ، ودفن في ضريحه الملحـــق بجامعـــه فـــي إستانبول وهو يقع بحي الفاتح . وقد تولى السلطان محمد الحكم مرتين فقد اســـتدعاه والـــده السلطان مراد الثاني من مغنسيا(Manisa) وكان أميرا عليها وولاه الحكم في حياته وأجلســـه مكانه في تخت السلطنة بادرنه سنة ٨٤٧ هـــ / ١٤٤٣ م ، وكان والده يريد أن يكتسب ابنـــه الخبرة اللازمة لإدارة شئون البلاد من بعده ، وحينما شعر بامتعاض بعض كبار رجال الدولة من ذلك جلس على العرش مرة أخرى إلى أن توفى سنة ١٤٥١ م . وجلس مكانه الســـلطان محمد للمرة الثانية واستمر في الحكم حتي وفاته سنة ١٤٨١م وكان الفاتح على درجة عاليـــة من الثقافة والعلم ، وكان يجيد أكثر من لغة منها العربية والفارسية واليونانية بالإضافة إلـــى التركية ، قضى كل عمره في الغزوات والفتوحات ، ومـــن مـــآثره تحطـــيم الإمبراطوريـــة البيزنطية وفتح القسطنطينية ، وفتح أكثر من ٣٠ مدينة وبلدة ، وفي عهده اتســـعت مســـاحة الدولة العثمانية من ٩٠٠,٠٠٠ كم٢ إلى ٢,٢١٤٠٠٠ كم٢ ، مات متأثرا بالسم الذي وضـــعه له أحد أطباء القصر ويدعى يعقوب باشا وهو من أصل يهودي وكان الفاتح في معسكره على رأس جيشه متجها إلى جهة لم تُحدّد ، وكانت جيوشه تعسكر في منطقة كبزة Gebze خارج إستانبول ، وقد أُحضر إلى إستانبول ودفن بجامعه. انظر :

ـــ محمد ثريا : سجل عثماني ياخود تذكرة مشاهير عثمانية ، برنجـــي جلـــد ، إســـتانبول ، ١٣٠٨ هـــ ، ص ٦٧ – ٦٨

- Dedeoğlu : Op , Cit , p . 45 .

١٤٥١ م ، وكان والده السلطان مراد الثاني قد ترك وصية له قبيل وفاته يستحثه فيها على فتح القسطنطينية ، أيضا كان الاستيلاء على المدينة له أهمية استراتيجية قصوى عند الأتراك العثمانيين لا سيما بعد فتوحاتهم في منطقة البلقان وآسيا الصغرى فكان لا بد لهم من الاستيلاء عليها لتامين السيطرة على مضيق البوسفور حتى تتحرك قواتهم بسهوله عبر المضايق (البوسفور والدردنيل) .

وبالفعل استطاع السلطان محمد الفاتح أن يحقق حلم أجداده وحلم المسلمين وتحقق له فتح المدينة في يوم الثلاثاء ٢٠جمادى الأولى سنة ٨٥٧ هـ / مايو ١٤٥٣ م (٢٣٧) وتلقب السلطان محمد بلقب الفاتح وكان شابا يبلغ من العمر ٢١ عاما .

وفى الواقع فان فتح القسطنطينية على يد السلطان محمد كان بمثابة ملحمة عسكرية كبيرة قامت بها القوات التركية العثمانية ، وكان السلطان محمد على علم بالمحاولات السابقة والفاشلة لفتح القسطنطينية سواء التي تمت خلال العصر الأموى أم العصر العثماني قبله ، ولذلك حشد كل طاقات وإمكانيات الدولة لتحقيق هذا الأمر ، وجمع جيوشا جرارة من كافة مناطق الأناضول واستعان بالوسائل الحربية الحديثة لا سيما المدافع العملاقة ، واهتم بالأسطول وبعد أن انتهى من كل هذه الاستعدادات زحف من أدرنه إلى القسطنطينية ، وفرض حصارا صارما عليها من البر والبحر استمر حوالي ٥٣ يوم .

---

(٢٣٧) -Reşad Ekrem Koçu : Osmanlı Padişahları , Istanbul , 1981 , p . 75 .

وقام أثناء الحصار بتشييد قلعة بالشاطئ الاوروبى من البوسفور عرفت بـ "بوغاز كسن"(بمعني قاطع البوغاز أو المضيق) لأنها فرضت حصار شديد على المضيق ومنعت سفن الإمداد القادمة من البحر الأسود إلى المدينة، وكانت هذه القلعة تواجه قلعة " آناضولى حصار " والتي أنشأها جده السلطان بايزيد الأول من قبل في الطرف الآسيوى من البوسفور(٢٣٨) .

وبعد قتال شديد من البحر والبر سقطت المدينة في النهاية في يد القوات التركية بعد حياة حافلة استمرت منذ أن أسسها الإمبراطور قسطنطين الكبير ، وقُتل أثناء فتح المدينة الإمبراطور البيزنطي الأخير وهو قسطنطين باليالوغ (الحادي عشر) ، وبهذا الفتح يكون السلطان محمد الفاتح قد حقق حلم الفاتحين المسلمين منذ مئات السنين ، كما حقق أيضا البشارة النبوية الكريمة " لتفتحن القسطنطينية فلنعم الأمير أميرها ولنعم الجيش ذلك الجيش " .

ويعتبر فتح القسطنطينية بمثابة نهاية للعصور الوسطي وبداية للعصور الحديثة ، وكان لهذا الفتح تأثيره الكبير على مجريات التاريخ العالمي في هذا العصر (٢٣٩). وكان الفتح العثماني للقسطيطنية بمثابة كارثة حلت بالعالم الغربي،وعلى العكس من ذلك استقبل العالم الإسلامى هذا الفتح الذي طال انتظاره بالفرح والسعادة ، وقام السلطان محمد الفاتح بإرسال وفود إلى الدول والممالك الإسلامية المعاصرة مثل مصر وإيران والهند ، ووصل الوفد المرسل إلى القاهرة في يوم ٢٣ شوال سنة ٨٥٧ هـ / ١٤٥٣ م .وكان الوفد يحمل رسالة خطية متعلقة بالفتح (فتح نامه) باللغة العربية تخبر السلطان

---

(٢٣٨) - Sabah attin Doras : Osmanlılar Albümü , Osmanlı Padişahları , III Kitap , Istanbul , 1988 , pp . 45 – 46 .

(٢٣٩) - Sabah attin Doras : Op. Cit , p . 45 .

المملوكي الإشراف أينال بنبأ الفتح ، وتفاصيل حصار القسطنطينية وسقوطها في ٢٩ مايو ١٤٥٣ م ، أيضا كان الوفد يحمل تهنئة السلطان محمد الفاتح للإشراف أينال بمناسبة جلوسه على العرش، وكان بصحبة الوفد التركي القادم للقاهرة ٩ من أسرى الروم ، والكثير من هدايا الفاتح وكانت عبارة عن أقفاص مليئة بأنواع فاخرة من الحرير الأطلس والقطيفة المطرزة ، والكثير من الطيور والحيوانات النادرة من أوروبا ومنطقة البلقان(٢٤٠).

واستقبل السلطان أينال الوفد القادم من إستانبول وأمر بان تدق البشائر بالقلعة وأن تعلق الزينات بالقاهرة ابتهاجا بهذا النصر الكبير ، وعيَّن السلطان الأمير يرشباى أميرآخور ثاني رسولا إلى السلطان محمد الفاتح لتهنئته بهذا الفتح، وتوجه الأمير يرشباى إلى إستانبول لتقديم تهاني سلطان مصر المملوكي (٢٤١) .

وأراد السلطان محمد الفاتح بعد أن تم له فتح القسطنطينية أن يتخذها عاصمة جديدة لملكه تفوق العواصم السابقة للدولة العثمانية ، وقد هاله ما رآه من تدمير وتخريب بالمدينة نتيجة للحصار والقتال ، وبدأ السلطان الفاتح حملة كبيرة هدفت إلى إعادة تعمير وإحياء المدينة وشجع من بقى بالمدينة على البقاء بها ومواصلة نشاطهم اليومي (٢٤٢) .

---

(٢٤٠) - Ismail Hakkı Uzunçarşılı : Osmanlı Tarihi, C. I, 5 baskı . (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara , 1988 , P . 493 .

(٢٤١) ابن إياس (محمد بن احمد ت ٩٣١ هـ) : بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانية ، القاهرة ، ١٩٨٤ ، ص ٣١٦ .

(٢٤٢) حسين لبيب: تاريخ الأتراك العثمانيين ، الجزء الأول ، بالقاهرة ١٩١٧ ، ص ، ١٣ – ١٤

وبالفعل بدأ الفاتح في إصلاح أسوار المدينة المتهدمة ، وبعد ثلاثة أيام من الفتح عادت كثيرا من الأسر التي فرت وأختفت أثناء المعارك ، وقد أعطاهم الفاتح الأمان وأعطاهم الحرية في البقاء على دينهم وممارسة شعائرهم الدينية وأعاد الفاتح تعيين بطريرك لسكان المدينة من الروم المسيحين بناء على رغبتهم .

وقام السلطان الفاتح بأداء أول صلاة جمعة بعد فتحه للقسطنطينية في كنيستها الشهيرة آيا صوفيا[٢٤٣] والتي أمر بتحويلها إلى جامع ولم يجر الفاتح آية تعديلات على عمارتها الأصلية بل أضاف إليها مئذنة بغرض الآذان .

---

(٢٤٣) تُعَد كنيسة آيا صوفيا أشهر كنيسة ببيزنطة ، وقد شُيدَت في مكان كان موطن استيطان منذ القدم . وشُيدَت هذه الكنيسة أكثر من مرة ، ويذكر العديد من المؤرخين البيزنطيين أن كنيسة آيا صوفيا الأولى شُيدَت في عهد الإمبراطور قسطنطين الأول (٣٢٤ – ٣٣٧ م) ويذكر سقراطيس مؤرخ تاريخ الكنيسة أنها شُيدَت في عهد الإمبراطور قنسطنطيوس (٣٣٧ – ٣٦١م) ، وكان افتتاحها في ١٥ مايو ٣٦٠ م ، وقد احترقت هذه الكنيسة سنة ٤٠٤ م ، وفى عهد الإمبراطور ثيودوسيوس الثاني (٤٠٨ – ٤٥٠ م) أعُيد إنشاء كنيسة آيا صوفيا على يد المهندس روفينوس وجاء تخطيطها وفق الطراز البازيليكى وافتتحت للعبادة في أكتوبر سنة ٤١٥ م ، وقد احترقت هذه الكنيسة في ١٣ يناير ٥٣٢ م خلال ثورة الشعب المعروفة بثورة نيقا . وفى عهد الإمبراطور جوستنيان الثاني (٥٢٧ – ٥٦٥ م) أعُيد مرة أخرى أحياء أسم آيا صوفيا التي كانت ترمز إلى الحكمة الإلهية وأعاد بناء كنيسة آيا صوفيا في نفس المكان القديم ، وعهد بهذا العمل المعماري الكبير إلى أثنين من أشهر مهندسي عصره وهما ايزودروس من ملطية وانثميوس من ترال . واستمرت عمليات البناء في آيا صوفيا خمس سنوات وعشرة أشهر وأربعة أيام . وتم الانتهاء منها في يوم ١٧ ديسمبر سنة ٥٣٧ م وهي البناء القائم حتى الآن . وتذكر المصادر البيزنطية أنه عمل بهذه الكنيسة عشرة آلاف عامل وألف اسطي وفنى ماهر من مختلف التخصصات ، وجلبت بعض الأحجار وألواح الرخام الفاخر من بعض بلدان الإمبراطورية مثل مصر وسوريا وأثينا وغيرها . وتم افتتاح الكنيسة في احتفال مهيب حضره الإمبراطور جوستنيان وكبار رجال الإمبراطور ، وأمر بذبح آلاف=

وبعد أن مكث الفاتح فترة قصيرة في القسطنطينية عـاد إلـى أدرنـه عاصمة الدولة بعد أن عهد إلى قائد عسكري يدعى سليمان بيـه بالإشـراف على إدارة وأمن المدينة ، ومنذ تلك اللحظة انشغل السلطان بإعـادة تعميـر المدينة وإسكانها مرة أخرى لنقل العاصمة إليها .

وأصدر السلطان أوامره إلى الأقاليم التابعة له في الأناضول بإرسـال أصحاب الحرف والفنون والبناء إلى القسطنطينية والاستقرار بها من أجـل ، تعميرها وأمر باحضار أسر وعائلات تركية مـن مختلـف أنحاءالاناضـول للاستقرار بالمدينة وتَغيَّر أسم القسطنطينية إلى إستانبول .وهاجر إلى إستانبول آلاف الأسر التركية من أدرنه وبورصه وغاليبولي وقونية وفيليبة وقره مـان وإسحاق باشا وغيرها ، وقام الفاتح بتمليك الأسر الوافدة إلى إستانبول أراضي وبيوت وحوانيت لكي يشجعهم على الاستقرار والإنتاج ، وكان بـين الأسـر الوافدة الكثير من الأسر و العائلات المسيحية التـي أرادت أن تسـتفيد مـن الوضع الجديد في المدينة(٢٤٤) ولم يكتف الفاتح بتهجيـر العمـال والفنـانين والعامة إلى إستانبول بل شجع العلماء ورجال الدين والعلـم علـى المجـئ والإقامة في إستانبول . أيضا اهتم الفاتح بإسكان وتوطين الأتراك المسـلمين في إستانبول ، وكذلك وجه اهتمامه نحو النشاط الاقتصادي والتجاري بالمدينة والعمل على ازدهار هذه الجوانب التي كانت منهارة قبل الفتح .

=القرابين وتوزيعها على الفقراء بهذه المناسبة ، وإذا كان تخطيط أيا صوفيا الأول والثـاني كان بازيليكيا فان تخطيطها الأخير كان يتبع الطراز البيزنطي . انظر :
- Erdem Yücel : Ayasofya Müzesi , Istanbul . 1986 , pp . 4 - 8 .

(٢٤٤) -Uzunçarşılı : Osmanlı Tarihi , C . II , PP . 153 – 154 .

وكان الفاتح يدرك حجم وأهمية العمـل الـذي قـام بـه وهـو فـتح القسطنطينية ، ولهذا كان حرصه على إعطاء المدينة وجه ثقافي وحضـاري جديد وهو الوجه التركي الاسلامي ، ولذلك نجد الفاتح يطلب من كبار رجال الدولة من الوزراء والأثرياء النهوض بمسئولياتهم والمساهمة في أنشاء عمائر لهم في إستانبول ، وبالفعل أسهم الكثير منهم في إنشاء الكثير من المجمعـات المعمارية الضخمة التي اشتملت في الغالب علـى جوامـع ومـدارس ودور لإطعام الفقراء وحمامات وغيرها .

وشرع الفاتح في إنشاء مجموعته المعمارية باستانبول بعد فتحها بعشر سنوات في سنة ٨٦٧ هـ / ١٤٦٢ م (٢٤٥) .ونتيجة للمجهود الجبار الذي بذله السلطان الفاتح صارت إستانبول في عهده مدينة تركية إسلامية تمتلئ أحياءها بمختلف أنواع العمارة الإسلامية الدينية والاجتماعية ولم يكد يمر نصف قرن على فتح المدينة حتى صارت أعظم مدينة في الدولة العثمانية وتغير وجهها إلى الوجه والثقافة الإسلامية .

وأطلق على إستانبول خلال العصر العثماني الكثير من الأسماء مثـل الآستانة والآستانة العلية ودار السلطنة السنية ودار الخلافـة ودار السـعادة والبلدة الطيبة والقسطنطينية المحروسة والدار العلية واستخدمت هذه الأسماء في وثائق الدولة العثمانية الرسمية (٢٤٦) .

---

(٢٤٥) –Uzunçarşılı, OP. Cit, pp.155.156

(٢٤٦) –Pars Tuğlacı : Op. Cit , p . 150 .

الجوامع المبكرة في إستانبول

نعنى بهذه الجوامع تلك التي شُيدّت عقب الفتح العثماني للقسطنطينية (إستانبول) ، وحتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي ، ودراسة هذه الجوامع المبكرة تلقى الضوء إلى الطراز المعماري الذي كان سائدا في تلك الفترة والمعروف بطراز بورصه أو الطراز المعماري المبكر(٢٤٧) وأيضا هناك ارتباط وثيق بين مجموعة جوامع إستانبول المبكرة وبين الجوامع التركية الأخرى المُشيَّدة من قبل في إزنيك *Iznik* وبورصه *Bursa* وأدرنه *Edirne* ، وبالرغم من أن بعض الجوامع المبكرة قد اتبع الطراز المعماري المبكر إلا انه ظهر في بعضها إرهاصات وبدايات للطراز أو الأسلوب الفني اللاحق وهو المعروف بالطراز الكلاسيكي في العمارة والفن العثماني .

---

(٢٤٧) الطراز المبكر أو طراز بورصه هو الأسلوب الفني الذي ساد في عمائر وفنون الدولة العثمانية منذ فتح مدينة بورصه سنة ١٣٢٦ م ، وحتى أواخر القرن الخامس عشر الميلادي واستمر هذا الطراز المبكر نحو مائتي سنة تقريبا ، وتظهر خصائص وسمات هذا الطراز في العمائر العثمانية التي شُيدّت قبل فتح إستانبول سنة ١٤٥٣ م ، وتعبر هذه الخصائص الفنية عن الأساليب والتقاليد الفنية بالإمارات التركمانية في غرب منطقة الأناضول والتي تختلف في أشكال عمائرها تخطيطاتها وزخارفها عن التقاليد والأساليب السلجوقية . انظر :

آسين أطيل " الفنون والعمارة العثمانية " مقال بكتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة , الجزء الثاني ، ترجمة صالح سعداوى (مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول) إستانبول ١٩٩٩ م ، ص . ٦٩٥ .

- Baha Tanman " Bursa'da Osmanlı Mimarisi " BURSA (Kültür Bakanlığı Yayınları) Ankara 1996 , p.p 124 – 143 .

جامع محمود باشا (شكل ٧) (لوحات ١٤٢ - ١٤٥)

أنشأ هذا الجامع محمود باشا سنة ٨٦٧ هـ / ١٤٦٣ م ، ويقع هذا الجامع حاليا بأحد أهم أحياء إستانبول والذي يحمل أسم المنشئ (حي محمود باشا) .

ويعتبر جامع محمود باشا أقدم جامع عثماني شُيِّد في إستانبول بعد الفتح العثماني لها ، ولم يتغير شكل الجامع القديم منذ إنشاءه وحتى الآن (٢٤٨).

ومحمود باشا كرواتي الأصل ، جلبه الأمير محمد آغا من منطقة ألاجه حصار وأهداه إلى السلطان مراد الثاني ، وتربى محمود باشا وتعلم في السراى السلطاني ، وانتقل إلى خدمة السلطان محمد الثاني (الفاتح)(٢٤٩) ، صار وزيرا سنة ٨٥٥ هـ في عهد السلطان الفاتح ، وفى سنة ٨٥٧ هـ وبعد فتح القسطنطينية عُيِّن في منصب الصدارة العظمى(٢٥٠) ، وفى ٨٧٢هـ تم عزله من هذا المنصب، وفي سنة ٨٧٧هـ عُيّن صدر أعظم للمرة الثانية وقُتل سنة ٨٧٨ هـ ، وكان له بعض الأعمال العسكرية الهامة لهل أهمها فتح البوسنة ، وله العديد من المنشآت المعمارية في إستانبول منها جامعه ، وهو من أهم الجوامع العثمانية المبكرة ومدرسة وحمام ، وعند وفاته دفن في

---

(٢٤٨) -Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi , Istanbul , 1986 , p , 85 .

(٢٤٩) محمد ثريا : سجل عثماني , دردنجي جلد , ص . ٣٠٩ .

(٢٥٠) كان منصب الصدر الأعظم " Sadrazam " أهم منصب في الدولة العثمانية بعد السلطان العثماني ، والصدر كلمة عربية وتعنى مقدمة الشئ أوله ومنها جاءت كلمة أو لقب الصدر الأعظم في التركية العثمانية وذلك كلقب أطلق على أهم رجل في الدولة بعد السلطان.

انظر:

- Mehmet Zeki Pakalin : Osmanlı Tarih Deyimleri ve Termleri Sözlüğü , C. . 3, Istanbul , 1983 , p . 77 .

الضريح الملحق بجامعه خلف المحراب وكان محمود باشا يتميز بالكثير من الصفات الحميدة كالشجاعة والإقدام والتدين والصلاح وكان يكتب الشعر ويهتم بالعلم والعلماء[٢٥١].

ويتبع تخطيط جامع محمود باشا طراز بورصه الذي يأخذ شكل حرف T المقلوب والذي يعرف كذلك بطراز الجوامع ذات الأجنحة ، ويعتبر جامع محمود باشا أضخم جامع في إستانبول يتبع هذا الطراز ، ويغطى جامع محمود باشا ــ في المنطقة الوسطي ــ قبتان خلف بعضهما ، يبلغ قطر القبة الأولى ١١ متر والثانية أعلى منطقة المحراب ١٠,٥٠ متر [٢٥٢]، ويوجد على جانبي المنطقة الوسطي المغطاة بقبتين كبيرتين ثلاث قباب صغيرة منخفضة تغطى ثلاث حجرات في كل جانب ، ونصل إلى الغرف الصغيرة الجانبية عن طريق دهاليز تفتح بأبواب صغيرة على المنطقة الوسطي المغطاة بالقبتين الكبيرتين ، وترتفع أرضية المنطقة الوسطي عن أرضية المنطقة التي تلي باب الدخول إلى الجامع و التي تغطيها هي الأخرى خمس قباب صغيرة ، يمُيز الوسطي منها صغر حجمها ومقرنصاتها الزخرفية ، وهى تلي باب الدخول مباشرة وتغطى منطقة صغيرة مستطيلة أشبه بالإيوان وتفتح على القبة الكبرى الأولى .

ويتقدم جامع محمود باشا رواق أمامى مكون من خمس قباب صغيرة كانت ترتكز على ستة أعمدة رخامية بيضاء كسيت في القرن الحديث بتكسيات حجرية فصارت دعائم أو أكتاف حجرية حاليا وذلك أثناء إحدى عمليات الترميم التي تمت بالجامع، وبالإضافة إلى مدخل الجامع الرئيسي

(٢٥١) محمد ثريا : المرجع السابق ، ص ٣ .

(٢٥٢) - Oktay Aslanapa : Op. Cit , p . 85 .

الذي يؤدى إلى المنطقة أو الكتلة الرئيسية المغطاة بقبتين كبيرتين والغرف الجانبية الصغيرة يوجد مداخل أخرى جانبية وهى تؤدى مباشرة إلى داخل الغرف الجانبية الصغيرة السابق الإشارة إليها وذلك بواسطة دهاليز ضيقة تتقدم هذه الغرف .

وكان لهذه الغرف الجانبية وظيفة أخرى حيث يرى البعض أنها كانت تستخدم كمحكمة ملحقة بالجامع(٢٥٣) ، في حين يرى البعض الأخر أن هذه الغرف الملحقة بهذا النوع من الجوامع كانت تستخدم لإقامة الفقراء والمحتاجين الذين يأتون من مناطق الأناضول البعيدة إلى إستانبول ولم يكن لهم مأوى بالمدينة ، وكان يطلق على هذا المكان " تاب خانه *Tab hane* " ولهذا السبب كانت الجوامع التي تحتوى على هذه الغرف الجانبية تعرف بالجوامع ذات الـ " التاب خانه "(٢٥٤). ولجامع محمود باشا مئذنة واحدة حجرية تبرز قاعدتها عن الجدار الأيمن للجامع وهى مئذنة اسطوانية رشيقة لها شرفة واحدة حجرية ذات درابزين حجري وقمة مدببة وفق الطراز العثماني للمآذن .

ويوجد نص تأسيسى بالجامع وهو يعلو مدخل الجامع الرئيسي الذي يتوسط الواجهة الأمامية للجامع والنص مكتوب باللغة العربية فوق أرضية نباتية وذلك فوق لوح رخامي أبيض وهو بصيغه : دار خير وقع المثل له مفقودا * في أحسن الأوقات يقال مسعود فاعل الخير قد اختار لوضع التاريخ

---

(٢٥٣) -Tahsin Öz : Istanbul Camileri , C . 1,2 baskı (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara 1937 . p.9

(٢٥٤) -Mehmet Zeki Pakalin : Op , Cit . . 369 ; Baha Tanman " Bursa'da Osmanlı Mimarisi " , p . 128 .

* يسر الله لنا قاع مقام محمود ."دار خير وقع المثل له مفقودا * في أحسن الأوقات يقال مسعود

فاعل الخير قد اختار لوضع التاريخ * يسر الله لنا قــاع مقــام محمــود

ويكون تاريخ الجامع وفق حساب الجمل [٢٥٥] ٨٦٧ هـ / ١٤٦٣ م .

---

(٢٥٥) حساب الجمل هو طريقة معينة في تدوين وكتابة التواريخ عن طريق الحروف أو الكلمات بدلا من الأعداد والأرقام , ويشير كل حرف في هذه الطريقة إلى عدد معين واستخدم الأتراك هذه الطريقة في تسجيل تواريخ عمائرهم لا سيما تلك التي شيدت خلال القرن الخامس عشر الميلادي في إستانبول ، وتعرف هذه الطريقة عند الأتراك بــــ " أبجــد حســابي " وتجمــع الحروف في كلمات معينة لا تعطى معنى معين ولكنها تشيرُ إلى أرقام كما سبق القول وهــذه الكلمات هي " أبجد ، هوز ، حطى ، كلمن ، قرشت ، ثخــذ ، ضــظغ " ، وتفســير هــذه الكلمات كأعداد يتم على النحو التالي :

أ = ١	ح = ٨	س = ٦٠	ث = ٥٠٠
ب = ٢	ط = ٩	ع = ٧٠	خ = ٦٠٠
ج = ٣	ى = ١٠	ف = ٨٠	ذ = ٧٠٠
د = ٤	ك = ٢٠	ص = ٩٠	ض = ٨٠٠
هـ = ٥	ل = ٣٠	ق = ١٠٠	ظ = ٩٠٠
و = ٦	م = ٤٠	ر = ٢٠٠	غ = ١٠٠٠
ز = ٧	ن = ٥٠	ش = ٣٠٠	
		ت = ٤٠٠	

انظر : =

- = Celal . E . Arseven : Sanat Ansiklopedisi , C . I . 5 baski , Istanbul . 1983 , p . 501 .

ـ محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني , القاهرة ١٩٨٧ , ص ١٨٨ , حاشية رقم (٣) .

ويوجد على جانبي المدخل أعلى الحنايا الجانبية كتابات وضعت داخل دوائر نصها " توكلي على خالقى " وكتبت هــذه الكتابــات بشــكل متــداخل ومتعاكس . ويقع ضريح محمود باشا خلف الجامع أى خلــف القبلــة ولكــن منفصل عنه وسط الحديقة الخلفية بالجامع ، ويتبع الضريح طراز الأضــرحة العثمانية المثمنة ، وشُيِّد الضريح بقطع الحجر المتوسط الحجم .

ويبلغ طول كل ضلع من أضلاع الضريح مــن الخــارج ٣,٩٠ متــر وسمك الجدار ٩٠ سم ، ويغطى الضريح قبة غطيت بألواح الرصاص مــن الخارج ولايوجد أية شبابيك صغيرة في رقبتها، ويبلغ ارتفاع جدران الضريح حتى بداية القبة من الخارج ٩,٦٠ مترا[٢٥٦] ، ويوجد بكــل ضــلع شــباكان مستطيلان فوق بعضها ، السفلى مستطيل عليه مصبعات نحاسية من الخارج، والعلوي مستطيل صغير وله عقد مدبب وعليه ستارة من الجــص الأبــيض بالزجاج الأبيض .

وجدران الضريح الخارجية وحتى عقود الشبابيك السفلية خالية من أية زخارف ، والأقسام العلوية من الجدران زخرفت عن طريق قطــع خزفيــة لبست في الحجر لتشكل زخارف هندسية من أشكال الطبق النجمــى ، وهــذه القطع الخزفية الدقيقة باللون الفيروزي واللازوردي .وتعتبر هذه التكسيات أو التلبيسات الخزفية في الواجهات من الأمور النادرة في عمائر إستانبول ، ويُعدّ ضريح محمود باشا مثالا فريد ونادرا لهذه الزخارف الخزفية والتي يظهر بها بشكل واضح أساليب طراز بورصه الفني ، بالإضافة إلى الشكل العام للجامع

---

(٢٥٦) - Behçet Unsal " Istanbul Türbeleri Üzerinde Still Araştirmasi " Vakilflar Dergisi , 16 sayi , Ankara . 1982 .

وتخطيطه والذي يعد استمرار للطراز المبكر كما سبق القول[٢٥٧]، ولم يستخدم هذا الأسلوب في زخارف الأضرحة باستانبول ونعنى بذلك استخدام القطع الخزفية في تكسية الجدران الخارجية بالأضرحة العثمانية، ونصل إلى داخل ضريح محمود باشا عن طريق باب صغير في الضلع الشمالي بالضريح ويعلو المدخل نص كتابي من ثلاثة أسطر باللغة العربية يشير إلى صاحب الضريح وتاريخ وفاته وصفاته وذلك وفقا لطريقة حساب الجمل كالتالي:

- " صاحب الخيرات محمود الخصال * منبع الألطاف ممدوح الكمال
- صادق السلطان محمود كريم * راح مظلوما إلى دار النعيم
- فات مرحوما وتاريخ بدا * مات محمود شهيدا زاهدا "

ويكون تاريخ وفاة محمود باشا كما جاء في النص ٨٧٨ هـ / ١٤٧٣م ، ومن المعروف أن محمود باشا قبل وفاته كان قد ترك الحياة العامة وأنزوى في قرية خاص كوى بالقرب من أدرنه ، وظل هناك حتى قُتل ويقال أن سبب قتله شائعات ترددت حول دوره في مقتل الأمير مصطفى [٢٥٨] ، ومن الجدير بالذكر أن الضريح من الداخل لا يوجد به أية زخارف، وكما سبق القول فإن جامع محمود باشا الوزير والصدر الأعظم بالإضافة إلى الوحدات المعمارية الأخرى بالقرب منه تعتبر أول وأهم مجموعة معمارية قام بإنشائها وزير عثماني في إستانبول بعد الفتح.

وقد كان الوزراء والأمراء في الدولة العثمانية وحتى عهد السلطان الفاتح يقومون في الغالب بإنشاء جوامع صغيرة وبسيطة ذات طراز القبة

---

(٢٥٧) - Ekrem Hakki Ayverdi : Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri , C . III , 2 , baskı , Istanbul , 1989 , p . 450 .

(٢٥٨) حافظ حسين ايو انسرايي : حديقة الجوامع , جلدا , إستانبول ١٢٨١ هـ / ص ١٩١ .

الواحدة ولم يكن هناك مجموعة أو منشأة معمارية بهذه الضخامة والكمال قبل مجموعة محمود باشا وقد سبقت الإشارة إلي طلب الفاتح من كبار وزراءه المساهمة في الحملة المعمارية التي قادها عقب فتح إستانبول .

ومن الجدير بالذكر أن محمود باشا كان قد شيد جامعا آخر في مدينة صوفيا و يتبع تخطيطه نظام الجوامع المعروف بـ " أولو جامع " [٢٥٩] ، ويغطيه تسع قباب صغيرة [٢٦٠].وكان جامع محمود باشا نواه لمجموعة معمارية تكونت بالإضافة إلى الجامع من مدرسة وخان ودار لإطعام الفقراء وحمام وضريح للمنشئ، ولهذا كان لمحمود باشا فضل السبق في إنشاء مجموعات معمارية متكاملة من قبل وزراء الدولة العثمانية في إستانبول[٢٦١].

وتجدر الإشارة إلى أنه قد حدث بجامع محمود باشا عمليات إصلاح وترميم كبيرة سنة ١١٦٩ هـ / ١٧٥٥ م ، في عهد السلطان عثمان الثالث ، ويوجد نص كتابي باللغة التركية العثمانية علي جانبي المدخل بالواجهة الأمامية وهو يشير إلي أعمال الترميم التي تمت في تلك الفترة ، وتم خلال هذه الترميمات ترميم الرواق الامامى بالجامع وكسوة أعمدته الرخامية بالأحجار فأصبحت دعائم مستطيلة ، أيضا أُعيد بناء المئذنة مع الاحتفاظ بقاعدتها الأصلية[٢٦٢] ، وقد زار أوليا جلبي[٢٦٣] الرحالة التركي الشهير هذا

(٢٥٩) انظر جامع زنجيرلى قويو وهو من أعمال عتيق على باشا ص ٢٢٤ .

(٢٦٠) - Ayverdi , Op , Cit , p . 450 .

(٢٦١) - Godfery Goodwin : Op. Cit. p . 109; Celal . Esad Arseven : Türk Sanatı Istanbul . 1984 , p . 150

(٢٦٢) -Aslanapa , Op. Cit , p .85 .

(٢٦٣) أوليا جلبيEvliya Çelebi (تنطق اقليا تشلبى في التركية) أشهر رحالة تركي ، وهو أوليا جلبي بن درويش محمد زللي ، ورد أسمه ولقبه مرات عديدة في كتابه الضخم والشهير=

الجامع ووصفه وأعجب به وقال عنه أنه " جامع فخم يحتـذي بـه كنمـوذج للجوامع الكبيرة "(٢٦٤) .

-* أوليا جلبي سياحتنانه سي " ولُد أوليا جلبي في ١٠ محرم سنة ١٠٢٠ هـ / مارس ١٦١١ م وغير معروف على وجه الدقة تاريخ وفاته وأن كانت بعض المصادر تشير إلى أنه تـوفى سنة ١٦٨٢ م . وقد هاجرت أسرة أوليا جلبي من كوتاهية واستقرت في إستانبول بعد فتحها . وبدأ أوليا جلبي القيام برحلاته وأسفاره منذ فترة مبكرة عندما كان شابا صغيرا واستمر فـي رحلاته حتى وفاته ، واستمرت رحلاته فترة طويلة جاوزت الخمسين عاما. وزار أوليا جلبي معظم أو كل ولايات وأقاليم الدولة العثمانية ومنها مصر التي أقام بها فترة طويلـة بلغـت ٩ سنوات عاصر خلالها أكثر من والى عثماني . ومن الجدير بالذكر أن أوليا جلبي لـم يعـش طويلا عقب عودته من مصر إلى إستانبول حيث توفى مباشرة عقب عودته ودفـن بمقـابر الأسرة في حي شيشخانه . ولم يتزوج أوليا جلبي قط ، وذكر عن نفسه فـي كتابـه السـابق الإشارة إليه أنه كان يعانى من العقم ولهذا فقد الأمل في أن يكون له ذريـة، وقـد خصـص الجزء العاشر من كتابه " سياحتنامه" لمصر ، وقد طبع هذا الكتاب بأكثر من لغة وهو مكون من عشرة أجزاء، ويعد من أهم مصادر التاريخ العثماني لا سيما في القرن ١٧ م ، وهنـاك روايات تُرجِّح أنه كتب الجزء التاسع والعاشر من كتابه " سياحتنامه" في مصر أثناء إقامتـه بها . أما عن صفاته فكما ورد على لسانه انه كان نحيفا ، ضعيف البنيان ، كثيـر الترحـال فوق جواده ، وكان يجيد ركوب الخيل ، ويعتبر كتاب أوليا جلي " سـياحتنامه سـي " أهـم أعماله حيث دوَّن فيه مشاهداته في كل الأقاليم والولايات والمدن التي زارها ووصف عادات شعوب هذه الأقاليم وتقاليدها، ووصف بشكل مستفيض كل العمـائر والآثـار التـي رآهـا كالجوامع والمدارس والخانات والأسبلة والأسواق والقلاع والأسوار وغيرهـا مـن مختلـف أنواع العمائر ، ولهذا ترجع أهمية هذا الأثر القيم بالنسبة لدارسي الآثار والتاريخ العثمـاني . انظر :

- M . Cavid Baysun " Evliya Çelebi " Islam Ansiklopesi , C . 4 (Milli Eğitim Basımevi) Istanbul . 1989, P.P . 400 – 412 .
- Evliya Çelebi Seyahatnamesi, C . ، (Üçdal Neşriyat) Istanbul . 1986, (٢٦٤) P . 231 .

وتشير المصادر إلى أن مهندس الجامع محمود باشا هو المعمار سنان القديم(٢٦٥).

جامع السلطان محمد الفاتح (شكل ٨) (لوحات ١٤٨ - ١٥٦)

شرع السلطان محمد الفاتح في إنشاء مجموعته المعمارية الضخمة بعد مرور عشر سنوات على فتح استانبول وذلك سنة ٨٦٧ هـ / ١٤٦٢ م ، واستغرق البناء حوالي ثماني سنوات حيث انتهى سنة ٨٧٥ هـ / ١٤٧٠م ، وتعتبر المجموعة المعمارية التي شيدّها السلطان الفاتح في إستانبول أكبر وأضخم مجموعة معمارية عثمانية تُشيِّد في تلك المدينة الشهيرة بعد فتحها ، وقد شُيِّدت هذه المجموعة المعمارية الضخمة في وسط إستانبول القديمة على أنقاض كنيسة متخربة تعرف بكنيسة الحواريين ، وكانت تعد أضخم كنيسة بعد أيا صوفيا (٢٦٦) .

وكانت المجموعة المعمارية التي شيدها السلطان محمد الفاتح في إستانبول بعد الفتح بمثابة البصمة الأولى والكبيرة للتواجد التركي ، وكانت هذه المجموعة المعمارية تضم بالإضافة إلى الجامع الذي يتوسطها مجموعة كبيرة من المدارس ومدرسة طبية ومستشفى وكرفات سراي ودار للضيافة وسوق تجارى وحمام وكذلك ضريح للمنشئ يقع خلف الجامع، وتجدر الإشارة إلى أن هذه المجموعة المعمارية كانت عند الانتهاء منها أكبر مجموعة معمارية يقوم بتشييدها سلطان عثماني حتى ذلك العصر ، وكانت أشبه بالمدينة المتكاملة نظرا لاحتواها على وحدات معمارية كثيرة تؤدى

---

(٢٦٥) - Tahsin Öz : Op , Cit , p . 98 .

(٢٦٦) - Semavi Eyice " Fatih Külliyesinin Kaybolmuş Bir parçası : Çukur Hamam " Aslanapa Armağanı , Istanbul . 1996 , P.117 .

وظائف متعددة دينية واجتماعية وثقافية وطبية [٢٦٧] ، وبعبارة أخرى نستطيع القول أن السلطان الفاتح قد أقام مجتمعا جديدا وليس مجرد منشأة أو مجموعة معمارية .

وقد أشرنا من قبل عند الحديث عن فتح القسطنطينية إلى أن الفاتح أراد أن يغير الوجه الثقافي والحضاري لتلك المدينة الخالدة ، وبالفعل بدأ نهضة معمارية شاملة عقب الفتح وتوَّجها بهذا المجمع المعماري الضخم وكأنه يشير إلى بداية حضارة جديدة وثقافة ودين جديد بالمدينة التي فتحت على يديه ، ومن الجدير بالذكر أن عمليات البناء والتشييد بالمدينة كانت تسير وفق تصور منهجي منظم للمدينة [٢٦٨] ، أما عن تخطيط جامع الفاتح والذي عُرِفَ بالجامع الجديد عقب إنشاءه ــ وذلك للتمييز بينه وبين جامع آيا صوفيا ــ فكان بمثابة نقلة معمارية هامة في تاريخ العمارة العثمانية ، ولْلأسف فقد تهدم الجامع الأول الذي شيده الفاتح نتيجة زلزال مدمر ضرب مدينة إستانبول سنة ١٧٦٥م ، ولكن نستطيع التعرف على تخطيط الجامع الأول من خلال المصادر التركية القديمة مثل كتاب أوليا جلبي " سياحتنانه " وكتاب حافظ حسين آيو انسرايى " حديقة الجوامع " وأيضا الوقفية الخاصة بمنشآت السلطان الفاتح باستانبول ، وأخيرا من خلال دراسات علماء الآثار في العصر الحديث .

والجامع كان عبارة عن مساحة مستطيلة كبيرة وينقسم إلى قسمين الجامع أو بيت للصلاة وكان يغطيه قبة مركزية كبيرة ، وكانت تغطى المنطقة الوسطي ويبلغ قطرها ٢٦ متر وارتفاعها ٢٧ متر ، وكانت بذلك تعد

---

(٢٦٧) - Tahsin Öz : Op , Cit , p . 56 .

(٢٦٨) - Semavi Eyice : Op. Cit , p . 117 .

أكبر قبة تبنى في جامع بعد فتح إستانبول ، وكان يوجد على يمين ويسار هذه القبة الكبرى ثلاث قباب صغيرة وأقل ارتفاعا تغطى المساحات الجانبية ، أيضا كان يغطى المحراب نصف قبة كبير وبعبارة أخرى فقد غطى بيت الصلاة في جامع الفاتح بقبة مركزية كبيرة في الوسط وست قباب صغيرة جانبية ونصف قبة فوق منطقة المحراب .

وكانت القبة الكبرى ترتكز على دعامتين كبيرتين وعمودين ، والقسم الثاني بجامع الفاتح هو الصحن الذي يتقدم بيت الصلاة وهو صحن متسع حوله أربعة أروقة تغطيها قباب صغيرة كسيت بألواح الرصاص ، ويتوسط الصحن فواره للوضوء عبارة عن ثمانية أعمدة رخامية صغيرة تحمل قبة . ويصف الرحالة التركي الشهير أوليا جلبي جامع الفاتح باستفاضة ، وقد أشار إلى كبر حجم الجامع (بيت الصلاة) وأنه كان يتسع لأعداد كبيرة من المسلمين ويتميّز بقبته الكبيرة التي يزخرفها زخارف نباتية باللون الأزرق وبأنها تأخذ الألباب عند رؤيتها (٢٦٩) ، وللجامع على يمينه ويساره مئذنة في كل جانب وهي مآذن حجرية ذات شرفة واحدة،وقد كسيت أرضية صحن الجامع بالرخام الملون ، ويوجد كتابات قرآنية تعلو الشبابيك السفلية بالأروقة حول الصحن وهى منفذة بالخزف وهى باللون الأبيض على أرضية نباتية باللون الأخضر (٢٧٠) .

ويذكر أوليا جلبي أن الفاتح جمع في إستانبول أشهر المعماريين (المهندسين) والصناع في زمانه من أجل إنشاء جامعه وبدأت عمليات الإنشاء وسط دعاء وابتهالات جمع كبير من الشيوخ والصالحين وذلك سنة ٨٦٧ هـ،

---

(٢٦٩) - Evliya Çelebi Seyahatnamesi , C . I-II , Istanbul . 1986 , P , 99 .

(٢٧٠) - Ibid , P . 99 .

ولم يسمح لغير المسلمين بالعمل في إنشاء الجامع وكان يشترط علي العمال والبناءين الاغتسال قبل مباشرة أعمالهم(٢٧١) .

أما عن مهندس البناء فهو المعمار سنان الدين يوسف (أو سنان القديم كما يعرف في بعض المصادر) وتبلغ المساحة الإجمالية للجامع مع بقية الوحدات المعمارية الأخرى بمُجمَّع الفاتح نحو ١٠٨٠٠٠ متر مربع(٢٧٢) ونتيجة للزلزال الذي ضرب إستانبول في سنة ١٧٦٥ م تهدمت القبة وكذلك القباب الصغيرة الجانبية وسقطت شرفات المآذن وقممها العلوية .

ونتيجة لهذا الحدث ولأهمية الجامع وصاحبه أصدر السلطان العثماني مصطفى الثالث(٢٧٣) أوامره بإعادة بناء ما تهدم بالجامع . وقد تبقى من جامع الفاتح القديم الصحن وثلاثة أروقة حوله والمحراب والمئذنتان حتى الشرفة الأولى ، أما بيت الصلاة فكما سبق القول سقطت به القبة الرئيسية والقباب الصغيرة حولها ونصف قبة المحراب وكذلك الدعامات والأعمدة للقباب .

---

(٢٧١) - Ibid , P . 100 .

(٢٧٢) - Aslanapa : Op. Cit , p . 107 .

(٢٧٣) السلطان مصطفى الثالث هو السلطان السادس والعشرون بين سلاطين آل عثمان وهو أبن السلطان أحمد الثالث ومهرشاه أمينة سلطان ، ولُد سنة ١٧١٧ م وتوفى سنة ١٧٧٤ م . حكم الدولة العثمانية نحو ١٧ سنة ، تولى الحكم بعد وفاة السلطان عثمان الثالث وكان عمره ٤٠ سنة ، شيَّد العديد من المنشآت المعمارية الهامة في إستانبول منها جامع آيازمه باسكوادر بالطرف الأسيوى من إستانبول سنة ١٧٦٠ م ، وجامع لاله لي سنة ١٧٦٣ م ، وأعاد بناء جامع الفاتح الذي تهدم عقب زلزال ١٧٦٥م وللسلطان مصطفى الثالث سبيل يحمل اسمه حتى الآن بميدان السيدة زينب أحد أحياء القاهرة القديمة وهو سبيل عثماني الطراز على غرار أسبلة استانبول . انظر :

- Reşad Ekrem Koçu : Osmanlı Padişahları , Istanbul . 1981 P.P 314 – 318 ; Abdülkadir Dedeoğlu , Op . Cit , P . 72 .

وبالفعل بدأت عمليات إعادة البناء فيما بين سنوات ١٧٦٧ – ١٧٧١م ، وقد قام المعمار طاهر آغا بإعادة بناء بيت الصلاة ورواق الصحن الذي تهدم وتكمله المآذن ، وجاء تخطيط بيت الصلاة مخالفا للنظام القديم ووفقا لطراز جامع السلطان أحمد مع غلبة زخارف الباروك(٢٧٤) التي كانت شائعة في تلك الفترة، ويغطي الجامع قبة مركزية كبيرة حولها أربعة أنصاف قباب .

وترتكز أنصاف القباب على أرباع قباب ، وهذه القباب وأنصافها تعتمد بدورها على أربعة دعائم ضخمة . وتم إضافة صُفّات جانبية محمولة على أعمدة رخامية رشيقة (٢٧٥) وأعُيد بناء الأقسام التي تهدمت من المآذن وفق الأسلوب السائد في القرن ١٨م ، وصار لكل مئذنة شرفتان وقمة مخروطية الشكل ، أيضا أعُيد بناء ضريح السلطان محمد الفاتح وفق تخطيط وطراز مختلف عن الشكل القديم وان كان قد احتفظ بموقعه السابق ، وكذلك احتفظ الضريح الجديد بالطراز المثمن الذي كان شائعا في عمارة الأضرحة العثمانية ولكن هذا الطراز نفذ في ضريح الفاتح الجديد وفق طراز الباروك الذي كان شائعا في عمائر و فنون القرن الثامن عشر ، والضريح عبارة عن بناء مثمن من عشرة أضلاع كسيت بألواح الرخام الأبيض من الخارج .وبكل ضلع مستويان من النوافذ سفلية مستطيلة ذات عقود نصف دائرية ، وعلوية معقودة وعليها أحجبة من الجص والزجاج الأبيض . ويتقدم الضريح رواق صغير .

وزخارف الضريح الداخلية تتفق مع الأساليب الزخرفية الخاصة بالقرن ١٨م وهى زخارف نباتية منفذة بالألوان المائية وهى زخارف أوربية الطراز، ويتوسط أرضية الضريح قبر الفاتح ويعلوه تركيبة من الخشب يحيط بها سياج

---

(٢٧٤) عن فن الباروك وزخارفه أنظر حاشية رقم ٣٣٩ ص ٣١٤ من هذا الكتاب .

(٢٧٥) - Oktay Aslanapa : Türk Sanatı , Istanbul . 1984 , P . 278 .

من الفضة ، وهذا الضريح من أجمل الأضرحة التي تنتمـي إلـى أضـرحة القرن١٨[٢٧٦] ، ويعتبر جامع السلطان الفاتح القديم في غاية الأهمية بالنسـبة لدراسة العمارة العثمانية في مدينة إستانبول لأنه يمثل حلقة في تطور العمارة العثمانية بعد إنشاء جامع أوج شرفه لي في أدرنه (٨٥١ هـ / ١٤٤٧ م) . ومن خلال دراسة جامع الفاتح القديم ومقارنته بالأعمال المعمارية العثمانيـة السابقة يتضح لنا أنه يمثل استمرارا لتقاليد العمارة العثمانيـة السـابقة فـي بورصه وأدرنه ، وإذا كان جامع أوج شرفه لي يمثل نقله معمارية هامة فـي تاريخ العمارة التركية بمدينة أدرنه ، كذلك كان جـامع الفـاتح يمثـل نقلـه معمارية في إستانبول ، ولهذا يرى بعض علماء الآثار أن دراسة جامع الفاتح يجب إلا تتم بمعزل عن الجوامع العثمانية السابقة لا سيما جامع أوج شرفه لي وذلك لان جامع الفاتح يمثل استمرارا لمرحلة التطور المعماري الذي ظهـر في أدرنه في عهد السلطان مراد الثاني ، وسوف يكون لجامع الفاتح تـأثيره الهام على جوامع استانبول اللاحقة لا سيما جامع السـلطان بايزيـد الثـاني (أوائل القرن ١٦ م)[٢٧٧] وعلي الرغم من تهدم بيت الصلاة فـي الجـامع

---

(٢٧٦) - Hakki Önkal : Osmanlı Hanedan Türbeleri , Ankara , 1992 , 225 .

(٢٧٧) أراد بعض العلماء الأجانب نسبة جامع الفاتح إلى أحد المهندسـين اليونـانيين ويـدعى خريستودولوس ولكن هذا الادعاء بعيد كل البعد عن الحقيقة فمهندس الجامع وكما ورد فـي المصادر التركية هو سنان القديم ، أيضا تخطيط الجامع القديم وشكله العام مـرتبط بتطـور الجوامع التركية السابقة ، وقد اعتمد هؤلاء في افتراض هذا الراى على شكل جـامع الفـاتح الحالي والمكون من قبة مركزية وحولها أربعة أنصاف قباب ، وقد أخذ بهذا الرأى المرحوم الدكتور محمد عبد العزيز مرزوق ، حيث يذكر في كتابه" الفنون الزخرفية الإسـلامية فـي العصر العثماني" ، القاهرة ، ١٩٨٧ م ، ص ٣٥ ، أن مهندس الجامع تـأثر فـي تخطيطـه بكنيسة آيا صوفيا وأنه نقل عنها نظام القبة وأنصافها ، ويبدو أن د . مرزوق قد اعتمد على=

الفاتح وإعادة بناءه في عهد السلطان مصطفى الثالث إلا انه تجب الإشارة إلى أن السلطان مصطفى كان حريصا على المحافظة على أبعاد الجامع ومساحته، وأيضا استخدم الأجزاء التي بقيت من الجامع القديم وذلك لارتباط هذا الجامع بأحد أجداده العظام وهو فاتح إستانبول السلطان محمد ، وبمعنى آخر لم يشأ السلطان مصطفى أن يُشيِّد جامعا آخر مختلف تماما عن الجامع السابق ،

=المراجع الأوربية التي تتبنى هذا الرأى ، كذلك يعتمد في رأيه على الشكل والتخطيط الحالي لجامع الفاتح ومن خلال دراستنا لهذا الجامع واعتمادنا على المصادر التركية الأصلية ، وكما يظهر من خلال بعض الصور القديمة لجامع الفاتح الأصلى كل ذلك يؤكد خطأ الرأى الذي تبناه الفريق السابق ، وقد سبقت الإشارة إلى أن الفاتح عند فتحه للقسطنطينية كان برفقته فريق من المعماريين الأتراك وأرسل في طلب المزيد من هؤلاء بهدف بدء الحملة المعمارية والتي كان يهدف من ورائها تغيير الوجه الحضاري والثقافي للمدينة ، وسبق أن اشرنا إلى هذه الحقيقة من قبل، أيضا لم يكن في مدينة القسطنطينية عقب فتحها معماريون بيزنطيون على دراية بفن العمارة البيزنطية المتطورة ، ذلك لان المدينة كانت قد خربت وهرب منها الكثير ولم يعد هناك مهندسون كبار يستطيعون إقامة أعمال مثل آيا صوفيا . أيضا فان جامع الفاتح بتخطيطه العام كان استمرارا لأسلوب أو لطراز معماري تطور في أدرنه قبل فتح القسطنطينية وظهر ذلك في جامع أوج شرفه لي ، وظهر للمرة الأولى استخدام القبة= =المركزية وكذلك إلحاق صحن حوله أروقة بالجامع وكل هذه العناصر المعمارية ظهرت في جامع الفاتح . وبمعنى آخر كان جامع الفاتح مرتبطا معماريا بجامع أوج شرفه لي بادرنه وليس له آية علاقة بكنيسة آيا صوفيا ، أما عن القبة ونصف القبة فقد عرفها الأتراك منذ زمن بعيد وقبل فتح القسطنطينية ، أخيرا ومن خلال وصف أوليا جلبي لجامع الفاتح القديم ومن قبله جامع أيوب سلطان – وهو أول عمل معماري للفاتح عقب الفتح مباشرة وقد تهدم وأعُيد بناؤه وفق تخطيط جديد ، وكان يتكون من قسمين صحن وبيت للصلاة تغطيه قبة في الوسط وحولها ثلاث أنصاف قباب – كل ذلك يؤكد أن منشآت الفاتح باستانبول ترتبط ارتباطا عضويا بطرز العمارة التركية وليست البيزنطية . انظر :

-Arseven : Türk Sanatı , p . 150 ; Aslanapa : Osmanlı Deveri Mimarisi , PP . 107 – 110 ; Ayverdi Osmanlı Mimarisi , PP . 364 – 366 .

ولهذا تم استخدام الكتل والأجزاء القديمة والتي أشرنا إليها من قبل ، وأهمهـا المحراب وجداره ، ومدخل الجامع الأوسط الامامى (المواجـه للمحـراب) وعقده الخارجي والداخلي وبه النص التاسيسـى للبنـاء ، والمـآذن حتـى الشرفات، والصحن وأروقته التي سلمت من الزلزال ، وبمعنى آخر لـم تـتم توسعة الجامع عند إصلاحه كل ما هنالك أن وسيلة التغطية اختلفت عـن ذي قبل وأضيفت صُفّات أو مجنبات في الجانبين محمولة علي أعمـدة رخاميـة، وكانت قبة جامع تتميز بضخامتها وإرتفاعها نظرا لأنها كانت تغطي مسـاحة كبيرة وقد عُدّت هذه القبة ، القبة الكبيرة الثالثة بين القبـاب الضـخمة فـي إستانبول وذلك بعد قبة آيا صوفيا والسليمانية وبعـدها جـاءت قبـة نـور عثمانية[٢٧٨] .

ويؤكد ضخامة القبة القديمة إعجاب الرحالة أوليا جلبـي بهـا وبكبـر حجمها الذي لفت نظره وتنسجم الأجزاءالأصـلية مـع الطـراز المعمـاري العثماني الذي كان سائدا في القرن الخامس عشر المـيلادي مثـل محـراب الجامع وهو من الرخام الأبيض وله حنيـة غيـر عميقـة ، وقمـة مُلئَـت بالمقرنصات الرخامية الزخرفية،كذلك مدخل الجامع الرئيسي الأوسط، ولـه واجهة من الرخام الأبيض وعقده يتبع عقود طراز بورصة، وشُـغلت قمـة المدخل بالمقرنصات الرخامية الزخرفية، ويُميِّز المدخل الكتابات التأسيسـية التي تعود إلى عهد الإنشاء الأول وهى موزعة على ثلاث منـاطق الأولـى عبارة عن لوح رخامي مستطيل يعلو الحنية التي توجد على يمـين المـدخل

---

(٢٧٨) -Ayverdi : Op . Cit , P . 367 .

وتبدأ الكتابات من هذه الجهة وهى مكونة من سبعة أسطر باللغة العربية (٢٧٩) ونصها :

- اتفق الفراغ بحمد الله القدير الخبير على أعمال عباده
- والبصير في بناء هذا المسجد الجامع للفضايل على
- الوجه الاتم الذي أسس على التقوى من أول يوم
- بأمر من ملأ الأرض بمعدله أحيى رمز وعلم وعرفان
- لأجل أن يظهر الخير في ملكه اختاره الله من آل عثمان
- وهو السلطان (٢٨٠) الأعظم والخاقان(٢٨١) الأفخم الفاتح بسيفه
- هذه البلدة التي لم يخلق مثلها في البلاد ولم يصنع نظيرها بايـــدى العباد ."

---

(٢٧٩) تم تصحيح بعض كلمات هذه النصوص الكتابية والتي قرأت خطأ مـــن قبـــل البـــاحثين الأتراك .

(٢٨٠) السلطان في اللغة من السلاطة أى القهر ومن هنا أُطلق على الوالي ، وهو لفظ مـــأخوذ عن اللغة الآرامية والسريانية وكان لقب السلطان يلحق عادة ببعض الصفات مثل العالم السعيد والشهيد وكذلك السلطان الأعظم كما في النص الذي نحن بصدده ، وأطلق هذا اللقب كثيـــرا على بعض الأسر الحاكمة مثل سلاطين غزنة وعرفه السلاجقة بإيران وبلاد الروم وأطلـــق على غالبية سلاطين آل عثمان . انظر :

حسن الباشا : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق و الآثار ، دار النهضة العربية ١٩٧٨ . ص . ٣٢٣ ، ٣٢٩ ، ٣٣٠ .

(٢٨١) الخاقان في الأصل كان لقبا لحكام الصين القدماء ، وانتقل بعد ذلك إلى المغول والأتراك حيث تلقب به ملوك المغول والترك الكبار وذلك بعد أن حققوا بعـــض الانتصـــارات علـــى إمبراطورية الصين وقد تم تحريف اللقب الصيني القديم HOHANK والذي كان يعنى ملك الملوك وصار ينطق خاقان عند الأتراك . انظر :

Mehmet . Z . Pakalın : Osmanlı Tarih Deyimleri , C . I , p . 704 .

ويستمر بقية النص فوق مدخل الجامع وكتـب علـى لـوح رخـامي مستطيل وضع بشكل أفقى فوق عتبة المدخل والكتابات هنـا تكملـة للـنص السابق ونصها :

- ولم يتيسر فتحها لبعض الخلفاء فضلا عن السلاطين والأمراء مـع بذلهم المجهود في نيل هذا المقصود السلطان .
- محمد خان(٢٨٢) ابن السلطان مراد ابن السلطان محمد ابن السـلطان بايزيد ابن السلطان مراد ابن اورخان ابن عثمان..

ويستمر النص التاسيسى على الجانب الأيسر فوق الحنية اليسرى وهو مكتوب فوق لوح رخامي مستطيل مكون من سبعة أسطر كالنص المقابل لـه ونصه:

- لا زالت سرادقات خلاله مصحوبة بألطاف الرحمن
- ولا سداته السنية في كل حين وأوان من الأولاد
- والأنصار والأعوان وأفاض الله تعالى على أسلافه
- سجال الغفران وأسكنهم أعلى غرف الجنان
- هذا دعائي للبرية نافع فيرحم الله عبدا قال أمينا
- في الشهر المبارك رجب لسنة خمس وسبعين وثمانماية وقد كان
- البداية في جمادى الأخرى لسنة سبع وستين وثمانمائة

---

(٢٨٢) الخان لقب بمعنى أمير أو حاكم أو حكمدار أو ملك واستخدم سلاطين آل عثمان هذا اللقب منذ قيام دولتهم ، ويعود أصل هذا اللقب إلى الصين حيث كان يطلق على كبيـر أو زعـيم الأمة وكان يكتب ويلفظ بعده أشكال مثل Vang،Hang وأخذه الأتراك وقد حُرّف إلى خان واستخدموه لكبيرهم أيضا : انظر :

Mehmet . Z . Pakalın : Op . Cit , P . 723 .

شمس الدين سامي : قاموس تركي ، ط٢ ، إستانبول ١٩٨٧ م ، ص ٥٧٠ .

" كتبه على بن الصوفي "

ويوضح هذا النص التأسيسى تاريخ البدء في إنشاء الجامع سـنة ٨٦٧ هـ وتاريخ الانتهاء في سنة ٨٧٥ هـ وهو يتفق مع كافة المصادر والمراجع التي تعرضت لجامع السلطان الفاتح [٢٨٣] .

وسوف يتكرر تخطيط جامع الفاتح القديم في بعض الجوامع العثمانية اللاحقة وأن كانت بدون صحون تتقدمها كما هو الحال في جامع الفاتح ،ومن هذه الجوامع جامع كوزلوا Gözleve في الرقم ويعرف بجامع ططرخان وهو من أعمال معمار سنان ويشبه جامع الفاتح القديم ولكن بدون صحن وكان له مئذنتين تهدمتا الآن، وكان إنشاء هذا الجامع في منتصف القرن السادس عشر الميلادي[٢٨٤](شكل٩) ، وهناك جامع السليمية الذي شُيِّد في قونية وهو من أعمال معمار سنان أيضا وينسب إلى السلطان سليم الثاني (١٥٦٦ – ١٥٤٧ م) ، وهذا الجامع يشبه جامع الفاتح بشكل كبير ويتقدمه رواق أمامى مكون من سبع قباب وله مئذنتان رشيقتان وله مدخل أمامى ومدخلان جانبيان وهو ما يذكرنا بجامع الفاتح علي الرغم من عدم وجود صحن له [٢٨٥] (شكل ١٠) .

---

(٢٨٣) حافظ حسين ايوانسرابى : حديقة الجوامع , جـ ١ , ص ٨ – ١٠

(٢٨٤) - Aslanapa : Op . Cit , P .245 .

(٢٨٥) - Goodwin . Op . Cit , PP . 120 – 121 .

جامع مراد باشا (شكل رقم ١١) (لوحات ١٥٧ - ١٦٠)

أنشا هذا الجامع مراد باشا أحد الوزراء في عهد السلطان محمد الفاتح وكان مراد باشا قد عُيِّن على منطقة الروم ايلى" *Rumeli* "[(٢٨٦)] سنة ٨٧١ هـ / ١٤٦٥م ، وقد كلفه السلطان العثماني بالخروج على رأس الجيش الذي توجه لمحاربة حسن الطويل سلطان الشاة البيضاء ودارت المعركة بين الطرفين سنة ٨٧٦ هـ / ١٤٧١ م ، وهى معركة " اوتلوق بلى *Otlukbeli* " وقُتِل فيها مراد باشا وكان موقع هذه المعركة قريبا من ديار بكر[(٢٨٧)]، ودفن مراد باشا في ضريح ملحق بجامع أحمد كتخدا شلبي بحي جراح باشا باستانبول[(٢٨٨)] ، وشيد مراد باشا جامعه باستانبول ضمن مجموعة معمارية اشتملت أيضا على مدرسة ودار لإطعام الفقراء[(٢٨٩)] وحمام مزدوج .

---

(٢٨٦) "الروم ايلى" اسم له مدلول جغرافي حيث أطلق في العصر العثماني المبكر على القسم الواقع من أملاك الدولة العثمانية في شبه جزيرة البلقان وأوروبا ، وفى العصر العثماني وقبل اتساع الدولة فيما بعد كان يُعيَّن والى لمنطقة الروم ايلى وآخر لمنطقة الأناضول وهو القسم الأخر من الدولة العثمانية بآسيا الصغرى (الأناضول) انظر :

Mehmet . Z . Paklin : Osmanlı Tarih Deyimleri , C . 3 , P . 56 .

(٢٨٧) محمد ثريا : سجل عثماني ، جـ ٤ ، ص ٣٥٤ .

(٢٨٨) حافظ حسين آيو انسرايى : حديقة الجوامع ، جـ ١ ، ص ٢٠٤ .

(٢٨٩) تعرف هذه الوحدة عند الأتراك باسم " عمارات Imaret " وكانت تخصص لطهي الطعام وإعداد المرق وتوزيعه على المقيمين بالمنشأة وكذلك من يرد إليها من الضيوف ومن فقراء المنطقة التي تقع بها ، وكان لهذه الوحدة المعمارية تخطيط مُعيَّن فكانت تتكون من مطبخ وفرن ومخازن للأرزاق وقاعة للطعام وحجرات المستخدمين . انظر :

عبد الله عطية عبد الحافظ : " نماذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين في إستانبول " بحث في كتاب ندوة الآثار الإسلامية في شرق العالم الاسلامى ، ٣٠ نوفمبر — ١ ديسمبر ١٩٩٨ ، ص ٢٥٥ .

ويقع جامع مراد باشا في موقع فريد عند التقاء بعض الطرق الرئيسية بمنطقة آقسراى بحي مراد باشا بوسط استانبول القديمة ، وشيد جامع مــراد باشا بين سنوات ٨٧٠ ــ ٨٧٦ هـ/ ١٤٦٥ ــ ١٤٧١ م ، ويوجــد نــص كتابي يعلو مدخل الجامع الرئيسي يشير إلى تاريخ الانتهاء ســنة ٨٧٦ هـــ وذلك بطريقة حساب الجمل. أما عن طراز وتخطيط جامع مراد باشا فهو يتبع طراز بورصه المبكر في إنشاء الجوامع وهو الطراز الذي يعــرف أحيانــا بتخطيط حرف " T " المقلوب .

والجامع عبارة عن منطقة مستطيلة يغطيها قبتان متساويتان في الحجم يبلغ ارتفاعها ٢١ م وقطراها ١٠,٥ م ، بالإضافة إلى ذلك يوجــد قبتــان صغيرتان على يمين ويسار القبتان الكبيرتان وهى تغطــى غــرف جانبيــة صغيرة ، وهذه القباب الجانبية صغيرة ومنخفضة عن القبتــين الكبيــرتين ، وتفتح الغرف الجانبية على المنطقة الوسطي بواسطة أبواب صغيرة . ويميز القبة الكبيرة الأولى أو الأمامية التي تغطى القسم الأوسط بالجامع بكبر حجمها والضلوع البارزة والغائرة بها وترتكز على المثلثات كروية . أما القبة الثانية أو الخلفية والتي تغطى المنطقة الواقع بها المحراب فهي قبو ملســاء بــدون ضلوع وترتكز على حطات ذات دلايات.

أيضا نجد أن مستوى أرضية المنطقة التي تغطيها القبة الثانية ترتفــع عن أرضية المنطقة الأولى بنحو ١متر ، ويصعد إليها بواسطة سلم رخامي في الوسط وهناك درابزين رخامي يفصل بين المنطقتين .

وبجامع مراد باشا محراب رخامي بسيط له طاقية مكونــة مــن ســتة صفوف من المقرصنات الرخامية وهو محراب تقليدي يتشابه مع محاريــب الجوامع العثمانية المبكرة التي تعود إلى نفس الفترة ، والمنبر رخامي بســيط

يتناسب مع المحراب ويتشابه مع المنابر العثمانية المبكرة وله قمة مخروطية الشكل ، ويزخرف باطن القبتين الكبيرتين بالجامع رســوم نباتيــة بــالألوان المائية وهى مجددة في العصر الحديث ويتقدم جامع مراد باشا رواق أمــامى مكون من خمسة قباب صغيرة ترتكز على عقود حجرية مدببة ترتكز بدورها على ستة أعمدة رخامية . ويوجد بواجهة الرواق محرابان صــغيران واحــد على يمين المدخل والثاني على يساره . ويقع المدخل بوسط الواجهة الأمامية وهو مدخل ضخم له واجهة رخامية ووضع المدخل داخل حجر عميق له عقد من طراز بورصه ، ويعلو مدخل الجامع نص كتابي منفذ على لوح رخــامي مستطيل وهو باللغة العربية ومكون من سطرين ونصه كالتالي :

- بنى دار الخير لرضاء الحق طالب العفو به عمر جنى
- كملت واتفق التاريخ فتقبلها قبولا حسنا .(٢٩٠)

ويكون التاريخ بطريقة حساب الجمل هو ٨٧٦هـ / ١٤٧١ - ١٤٧٢م.

ولجامع مراد باشا مئذنة حجرية تعود إلى عصر الإنشاء وتقــع فــي الزاوية اليمنى بواجهة الجامع الأمامية ، وتقوم المئذنة فوق قاعدة مربعة وهى ذات بدن اسطواني ولها شرفة واحدة تعتمد على ٣ صفوف من المقرصــنات ولها قمة عثمانية مخروطية .

والجدران الخارجية لجامع مراد باشا مشيدة بالحجر المصقول متوسط الحجم بالتناوب مع صفوف الآجر ، والقسم الأوسط من الجامع المغطى بقبتين كبيرتين ترتفع جدرانه عن جدران الغرف الجانبية التي يغطيها قباب صغيرة منخفضة .

---

(٢٩٠) -Ayverdi : Op . Cit , P . 472 .

وكان الجامع يقوم بوظيفتين الأولى للصلاة وهى الوظيفة الأساسية لــه كجامع، والثانية تقوم بها الغرف الجانبية به وهى استقبال الضيوف والوافدين من خارج إستانبول وليس لهم مأوى بها (٢٩١) ومن الجدير بالــذكر أن بقيــة الوحدات المعمارية الأخرى التي كانت ضمن مجموعة مراد باشا المعماريــة قد اندثرت الآن ولم يتبق سوى الجامع فقط . ويتشابه جامع مراد باشــا مــع الجوامع العثمانية الأخرى المبكرة خارج استانبول منها جامع عيسى بيه فــي إسكوب (مقدونيا) ١٤٧٦ م ، وكذلك جامع حمزة بيه في بورصـــه وهـــى جوامع تتبع نفس تخطيط جامع مراد باشا ويغطى المنطقة الوسطي بها قبتان كبيرتان وحولها غرف صغيرة يغطيها قباب صغيرة وتقــوم هــذه الغــرف بوظائف أخرى غير وظيفة الجامع ولذلك كانت توجد مدفأة بكل غرفة (٢٩٢) .

جامع روم محمد باشا (شكل رقم ١٢) (لوحات ١٦١ - ١٦٦)

المنشئ : هو محمد باشا ، أصله من الروم الذين تحولوا إلى الإســلام ولهذا عرف بــ روم محمد باشا ، تربّى في القصر السلطاني ، عُــيِّن ســنة ٨٧٢ هــ في منصب الوزير الأعظم (الصدر الأعظم) واستمر فــي هــذا المنصب حتى سنة ٨٧٥ هــ وُعيِّن واليا على ولاية قونيه سنة ٨٧٩ هـــــ ، وعمل بها مدة قصيرة ثم عُزِلَ وُقتل بعد عزله مباشرة ودفن فــي الضــريح الذي شيده ملحقا بجامعه (٢٩٣) ، وكانت المجموعة المعمارية التي شيدها روم محمد باشا تضم مدرسة وحمام ودار لإطعام الفقراء (عمـــارات) وضــريح

---

(٢٩١) - Anonim : Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserleri (Türkiye Diyanet Vakfi) Istanbul . 1991 , P . 177 .

(٢٩٢) - Tahsin Öz : Op , Cit , p . 108 .

(٢٩٣) محمد ثريا : المرجع السابق ، ص ١٠٤ .

أضافه إلى الجامع[٢٩٤] . وشُيِّد جامع روم محمد باشا فوق ربوة مرتفعة تطل على مضيق البوسفور وبحر مرمرة وخليج القرن الذهبي وذلك في حي روم محمد باشا بالطرف الآسيوى من إستانبول باسكودار[٢٩٥] أما عن تخطيط جامع روم محمد باشا فهو يتبع مدرسة بورصه ويشبه بعض الأمثلة المبكرة في مدينة بورصه مع بعض الإضافات، والجامع عبارة عن مساحة أو قسم أوسط رئيسي مساحته مستطيلة غطى القسم الأول والأكبر منه بقبة كبيرة مرتفعة قطراها ١١,٥ متر وبجوارها نصف قبة كبيرة تغطى منطقة تشبه الإيوان ويتصدرها محراب الجامع وهو محراب رخامي مجدد ،على يمينه منبر خشبي حديث ، وترتفع أرضية منطقة المحراب والتي تشبه الإيوان عن أرضية المنطقة التي تغطيها القبة الكبيرة بنحو ٢٥ سم ، في حين ترتفع أرضية منطقة القبة الكبيرة نفسها عن أرضية المنطقة التي تلي المدخل بنحو

---

(٢٩٤) -Ayverdi : Op . Cit , P . 482 .

(٢٩٥) اسكودار Üsküdar أحد أحياء مدينة استانبول الشهيرة وتقع في الطرف الآسيوى من إستانبول وتشرف بموقعها الفريد على مياه البوسفور وبحر مرمرة وهى مدينة قديمة . وهناك روايات مختلفة حول اسم المدينة فالبعض يقول أن اسم اسكودار مشتق من كلمةScutariوأنه في العصر البيزنطي كان يوجد في موقعها معسكرات للجند تعرف ب"Iskulariyon"وهناك رواية أخري تذكر أن اسكودار مشتق من كلمة فارسية"Asitandar" ونظرا لأهمية موقع اسكودار فكان يستخدم منذ العصور القديمة كمقر للترسانات البحرية والمعسكرات، وقد احتفظت اسكودار بأهميتها خلال العصر العثماني حيث صارت منذ ضمها إلى الدولة العثمانية موقعا لمعسكرات الجيوش العثمانية واتخذت كقاعدة لتجميع القوات قبل انطلاق الحملات العسكرية وذلك لموقعها المهم على مضيق البوسفور وبحر مرمرة وكذلك إشرافها على الطرق المؤدية إلى الأناضول . انظر :

- Ibrahim Hakki Konyalı : Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi , Cilt . I, Istanbul . 1976 , PP . 3-4 .

٤٥ سم ، ويوجد على يمين ويسار الجامع (القسم الأوسط المرتفع والذي يغطيه قبة كبيرة) يوجد غرفتان صغيرتان في كل جانب ، وتفتح هذه الغرف أو الأجنحة الجانبية كما يطلق عليها بعض العلماء الأتراك [٢٩٦] تفتح على الجامع بأبواب صغيرة . ويغطى هذه الغرف الجانبية قباب صغيرة مقامة على مثلثات كروية وكذلك القبة الكبيرة بالجامع ترتكز على مثلثات كروية ، وفتح في رقبة القبة ثماني شبابيك صغيرة . ويرتفع القسم الأوسط الرئيسي الذي تغطية القبة الكبيرة عن بقية الأجزاء (الغرف) الجانبية ، والقبة من الخارج ترتكز على أربعة عقود ضخمة فتح بها الكثير من النوافذ ونظرا لارتفاع الجدران في الجامع فقد أُتيح للمعمار فتح عدد كبير من النوافذ سواء في المستوى السفلى أو العلوي مما اتاح للجامع كمية كبيرة من الضوء .

ويتقدم جامع روم محمد باشا رواق أمامى مكون من خمس قباب ترتكز على عقود مدببة تعتمد على ستة أعمدة رخامية ، وللجامع مئذنة واحدة تقع علي يمين الرواق الأمامي وتبرز عن الجدار الأيمن ولها قاعدة مربعة والمئذنة ذات بدن اسطواني وشرفة واحدة ترتكز على صفوف من المقرصنات ولها قمة عثمانية تقليدية مخروطية الشكل ، والمئذنة حجرية وتعود إلى عهد الإنشاء .

وللجامع مدخل رئيسي يتوسط الرواق الامامى وله واجهة رخامية ووضع المدخل داخل حجر أو إيوان صغير له عقد مدبب ويعلو المدخل نص تاسيسى باللغة العربية مكون من سطرين على النحو التالي :

أمر الدار الرفيع قد بنى هذا البنا طالبا من لطف حق أجره دارالبقا

انه لما رجا من ربه حسن القبول قال في تاريخه منا تقبل ربنا

---

(٢٩٦) - Ayverdi : Op . Cit , P . 487 . ; Aslanapa : Op . Cit , P . 106 .

ويكون التاريخ وفق حساب الجمل ٨٧٦ هـ / ١٤٧١ - ١٤٧٢ م

ويقع ضريح روم محمد باشا خلف الجامع حيث يوجد ضريح مثمن الشكل يتبع طراز الأضرحة العثمانية المبكرة ذات الشكل المثمن، والضريح مُشيّد بالحجر المصقول متوسط الحجم وبكل ضلع من إضلاع المثمن مستويان من الشبابيك ، السفلى مستطيل وضع داخل عقد حجري مدبب وركب عليه من الخارج مصبعات من الحديد ، والمستوى العلوي من الشبابيك معقود بعقود مدببة صغيرة وعليها أحجبة من الجص شُكِّل على هيئة دوائر متجاورة وبه زجاج معشق أبيض .

ويغطى الضريح قبة غير مرتفعة لم يفتح في رقبتها أية نوافذ وكسيت القبة من الخارج بألواح الرصاص ، ويتميز هذا الضريح بالبساطة من الخارج والداخل، وتوجد في وسط أرضية الضريح تركيبة واحدة تخص المنشئ روم محمد باشا [٢٩٧] .

وجامع روم محمد باشا يعتبر مثلا جيد للجوامع المبكرة في إستانبول وما زال محتفظا بشكله القديم علي الرغم من عمليات الترميم التي مرت به ، ويلفت النظر بهذا الجامع استخدام نصف قبة بجوار القبة الكبيرة وهو بذلك يُعَد المثال الثاني الذي استخدم نصف قبة فوق منطقة المحراب في إستانبول بعد جامع السلطان محمد الفاتح .

جامع داود باشا (شكل رقم ١٣) (لوحات ١٦٧ - ١٧٠)

أنشأ هذا الجامع الوزير داود باشا الشهير بـ درويش ، وداود باشا احد اشهر الوزراء العثمانيين ، عُيِّن واليا على الأناضول بعد تولى السلطان الفاتح

---

(٢٩٧) - Behçet Unsal : Op . Cit , P . 80 .

منصب السلطنة ، وفي عهد السلطان بايزيد الثاني تم تعيينه سنة ٨٨٨ هـ في منصب الصدارة العظمى وتوفى بعدها سنة ٩٠٤ هـ ، وكان داود باشا يرافق العلماء متواضعا محبا للفقراء [٢٩٨] وتَميَّز بالثراء الشديد وكان له أوقاف كثيرة في إستانبول والروم ايلى والأناضول وربما تعادل أوقافه أوقاف بعض السلاطين .

أنشأ داود باشا مجموعة معمارية اشتملت على جامع ومدرسة وضريح وكُتّاب ودار لإطعام الفقراء . ويقع جامع داود باشا بالقرب من مستشفى جراح باشا[٢٩٩] ، وأنشئ هذا الجامع سنة ٨٩٠ هـ / ١٤٨٥ م ، ويوجد نص كتابي أعلى مدخل الجامع يشير إلى هذا التاريخ .

وجامع داود باشا من الجوامع العثمانية المبكرة الهامة في استانبول وهو يحمل كل خصائص ومميزات العمارة العثمانية في عهد السلطان الفاتح ، والجامع عبارة عن مساحة كبيرة مربعة ١٨,٢٠ × ١٨,٢٠ م ويغطى هذه المساحة قبة كبيرة يبلغ قطراها حوالي ١٨ م ، وتعتمد القبة على حطات ضخمة ذات مقرصنات ورقبة القبة لا يوجد بها أية نوافذ كما هي العادة في رقاب قباب الجوامع [٣٠٠] .

وتبرز كتلة المحراب عن جدار القبلة وقد وضع المحراب في دخله عميقة تشبه الإيوان الصغير ، ويغطى هذه الدخلة الكبيرة نصف قبة ووضع المحراب في جدارها الجنوبي ، ويوجد على يمين ويسار القبة الكبيرة غرفتان صغيرتان في كل جانب ، ويغطى هذه الغرف قباب صغيرة وتفتح هذه الغرف

---

(٢٩٨) حسين آيو انسرايى : حديقة الجوامع ، جـ ١ ، ص ١٠٥ .

(٢٩٩) - Ayverdi : Op . Cit , P . 327 .

(٣٠٠) -Aslanapa : Op . Cit , P . 114 .

على كتلة الجامع الوسطي الرئيسية بواسطة أبواب صغيرة ، ويوجد داخل كل غرفة مدفأة ، ويتقدم جامع داود باشا من الناحية الشمالية رواق امامى مكون من خمس قباب صغيرة ترتكز على عقود حجرية مدببة ترتكز بدورها علـــى ستة أعمدة رخامية ، وللجامع مئذنة حجرية واحدة تقع على يمـــين الـــرواق الأمامى ولها قاعدة مربعة وهى تعود إلى عصر الإنشاء وترتفع فوقها المئذنة المكونة من بدن اسطواني وشرفة حجرية واحدة وقمة عثمانية مدببة والمئذنة مجددة (٣٠١) .

ويتوسط مدخل الجامع واجهة الجامع الشمالية وهو يفتح على الـــرواق الأمامى ، وهو مدخل حجري له طاقية بها زخارف حجرية عبارة عن ضلوع غائرة صغيرة ترتكز على مقرصنات حجرية صغيرة ، ويحدد طاقية المدخل عقد من طراز بورصه يحدده هو الآخر من الخارج عقد مـــدبب والمـــدخل أصيل يعود إلى فترة إنشاء الجامع ويشبه المداخل العثمانية المبكرة ، ويعلـــو فتحة الباب أعلى عتب المدخل نص كتابي مكون من أربعة اسطر على هيئة أربعة أبيات من الشعر وضع كل شطر داخل بحر أو خرطوش والنص باللغة العربية ويقرا كالآتي:

الا قد بنى درويش داود * وزير بهري الاستقامة
لسلطان بايزيد بـــن محمد * فريد الدهر عقد الإمامة
بناء الخير مرفـــوع المباني * حماه الله ما ناحت حمامة
تأمل فيه وانظـــر حسن تاريخ * لصاحبك السعادة والسلامة(٣٠٢)

---

(٣٠١) -Aslanapa : Op . Cit, P.115.

(٣٠٢) - Ayverdis Op. Cit, P.333

ويشير النص السابق وفق طريقة حساب الجمـل إلـى سـنة ٨٩٠ هـ /١٤٨٥م ، وينتمي جامع داود باشا إلى طراز الجامع ذو القبة الواحدة ولكـن حدث به بعض الإضافات فمنطقة المحراب التي تبرز بشكل ملفت للنظر عن جدار القبلة وكذلك وجود غرفتين صغيرتين على جـانبي الجـامع أو القبـة الكبيرة ، كل ذلك أعطى هذا الجامع وهذا الطراز شكلا فريدا ، وبمعنى آخر أنه جمع بين طراز الجامع ذو القبة والجامع ذو الأجنحة المعـروف أحيانـا بحرف " T " المقلوب ، ولهذا يعتبر جامع داود باشا من الأمثلة المبكرة الهامة في إستانبول [٣٠٣] ، ويقع ضريح داود باشا في المنطقة التـي تقـع خلـف المحراب وبشكل مستقل عن جدار القبلة تماما، وهو ضريح مـثمن ويعـود تاريخ إنشاءه إلى سنة ٩٠٥ هـ / ١٤٩٩ م [٣٠٤] ، ويغطى الضـريح قبـة صماء لها شكل مدبب ولا يوجد برقبتها أية نوافذ صغيرة ، والضريح مُشـيد بقطع الحجر صغيرة الحجم ، ويتقدم مدخل الضريح رواق صغير يتكون من قبة واحدة صغيرة ترتكز على ثلاثة عقود مدببة وترتكز العقود على عمودين صغيرين من الرخام وعلى جدران الضريح .

وللضريح مدخل صغير يعلو نص كتابي من سطرين على هيئة أبيات من الشعر باللغة العربية على النحو التالي :

حياك الله يا درويش داود ★ بأنواع الرجا مما لديه

لما مات أنى قلت تاريخ ★ كما هي رحمه الله عليه [٣٠٥]

ويكون تاريخ الإنشاء بالنسبة للضريح ٩٠٥ هـ / ١٤٩٩ م .

---

(٣٠٣) -Anonim : Fatih Camileri , p . 84 .

(٣٠٤) -Aslanapa : Op . Cit , P . 116 .

(٣٠٥) حسين أبو انسرايى : المرجع السابق , ص ١٠٥ .

جامع فيروز آغا (شكل رقم١٤) (لوحات ١٧١ - ١٧٣)

شَيَّد هذا الجامع فيروز آغا [٣٠٦] ، كان أصله من الخدام الاغوات ، صار كبير ورئيس الخازندارية في عهد السلطان بايزيد الثاني ، شيد بعض العمائر في إستانبول أهمها جامعه بالقرب من ميدان السلطان أحمد ، ودفن عند وفاته في ضريحه الذي شيده بالقرب من جامعه [٣٠٧] ، كان متدينا وخيرا[٣٠٨] ، ويقع جامع فيروز آغا الآن بالقرب من جامع السلطان أحمد مطلا على شارع ديوان يولو أهم شوارع إستانبول القديمة ، ويعود تاريخ إنشاء الجامع إلى سنة٨٩٦ هـ/١٤٩١م، ويوجد نص كتابي فوق مدخل الجامع يشير إلى تاريخ الانتهاء .

ويتبع جامع فيروز آغا أحد الطرز المعمارية العثمانية التقليدية في إنشاء الجوامع وهو طراز الجامع ذو القبة الواحدة وجامع فيروز آغا صغير الحجم قياسا بالجوامع المبكرة السابق دراستها وهو عبارة عن مساحة مربعة صغيرة يغطيها قبة واحدة ولا يوجد برقبتها أية نوافذ وترتكز القبة على حنايا

---

(٣٠٦) آغا كلمة تركية بمعنى الكبير أو العظيم أو السيد ومن معانيها أيضا الأمر أو الرئيس ، وكان هذا اللفظ يطلق على من يتولون المناصب الكبرى في الدولة العثمانية من العسكريين وذلك قبل عصر التنظيمات وإلغاء نظام الانكشارية ، وكان هذا اللفظ يلحق ببعض الأسماء الأخرى ليعطى معاني متنوعة مثل آغا بك بمعنى الكبير أو الأخ الكبير ، حرم آغاسى وهو الطواشي المشرف على الحريم السلطاني ، آغا قايوسى وهى تعنى الدائرة أو المحل الرسمي الذي يقيم فيه آغا الانكشارية . انظر :

Pakalin : Osmanlı Terimleri , C , I , p . 23 .

شمس الدين سامي : قاموس تركي , ص ٣٨

(٣٠٧) حسين آيو انسرايى : المرجع السابق , ص ١٥٥

(٣٠٨) محمد ثريا : سجل عثماني , جـ ٤ , ص ٣٢ .

ركينة ذات دلايات ، ويتوسط المحراب جدار القبلة وهو محراب من الجص به زخارف نباتية مجددة ويوجد على يمينه منبر خشبي حديث ، ويوجد في المستوى السفلى من جدران الجامع شبابيك مستطيلة عليها مصبعات حديدية من الخارج وضلف خشبية من الداخل ، وهذه الشبابيك السفلية عددها ثلاثة في كل من الجدار الأيمن والأيسر وشباكان في جدار القبلة وشباكان في الجدار الشمالي، أما الشبابيك العلوية فعبارة عن شبابيك صغيرة معقود بعقود مدببة وعليها أحجبة من الجص المعشق بالزجاج الأبيض .

ويتقدم جامع فيروز آغا رواق أمامي صغير مكون من ثلاثة قباب صغيرة ترتكز على عقود مدببة حجرية وأربعة أعمدة رخامية ، ويتوسط مدخل الجامع الوحيد الواجهة الأمامية الرئيسية للجامع وهو مدخل عثماني تقليدي يتشابه مع مداخل الجوامع المبكرة وللمدخل طاقية ذات مقرصنات ، ويعلو فتحة الدخول نص كتابي من أربعة أسطر باللغة العربية على هيئة أبيات من الشعر وضع كل شطر منها داخل بحر مستطيل ونصه :

خازن السلطان سلطان بايزيد	وهو فيروز رئيس الخازنين
حسنة لله من أمواله	قد بنى بيتا لقوم عابدين
ارض عنه يا اله العابدين	فليكن في جنة من خالدين
قال رضوان العلى تاريخه	جنة المأوى ودار الحامدين

ويكون تاريخ الجامع وفقا لطريقة الجمل هو ٨٩٦ هـ .

ولجامع فيروز آغا مئذنة واحدة حجرية وهى من عصر الإنشاء ولها قاعدة مربعة يعلوها بدن اسطواني وشرفة واحدة وقمة مخروطية .

وتقع هذه المئذنة على يسار الواجهة الرئيسية للجامع وهى تعتبر استثناء في كل الجوامع ذات المئذنة الواحدة والتي كانت توضع في الغالب على يمين الواجهة الأمامية الرئيسية وليس على اليسار ، وقد توفى فيروز آغا سنة ٩١٨ هـ /١٥١٢م، ودفن في ضريحه على مقربة من الجامع (٣٠٩) .

جامع عتيق على باشا (شكل رقم ١٥) (لوحات ١٧٤ - ١٧٩)

يقع هذا الجامع في حي تشمبرلى طاش *çemberlitaş* وهو أحد أحياء إستانبول القديمة بالقسم الاوروبى منها ، وأنشئ الجامع ضمن مجموعة معمارية كانت تشتمل على مدرسة ودار لإطعام الفقراء ، وتكية وكرفان سراي وقصرا ، وقد تبقى من هذه المجموعة الآن الجامع والمدرسة (٣١٠) .

أما منشئ هذا الجامع فهو على باشا الشهير بعتيق على باشا وهو من كبار الدولة في عهد السلطان بايزيد الثاني ، وتلقب بأكثر من لقب منها العتيق، والطواشي ، والخادم ، والشهيد (بعد وفاته) وهو من الخدام البيض(٣١١) ، وكان من الخدام الخواص للسلطان بايزيد ، عُيِّن واليا على قونيه بعد جلوس السلطان بايزيد الثاني على عرش السلطنة العثمانية ، ثم واليا على سمندرة ثم واليا على الروم ايلى .

---

(٣٠٩) هدم هذا الضريح عند فتح الشارع الرئيسي المطل على الجامع وتم نقل القبر وتركيبته الرخامية بالقرب من جدار الجامع الغربي وهو موجود حتى الآن ولكن في حديقة جانبية وليس فوقه أية مباني . انظر :

-Aslanapa : Op . Cit , P . 149 .

(٣١٠) -I . Aydin Yüksel : Osmanlı Mimarisinde II . Bayezid – Yavuz Selim Devri (886-923 / 1481 – 1520) , Istanbul , 1983 , P . 163 .

(٣١١) I . Aydin Yüksel : Op . Cit , P . 162 .

أصبح وزيرا سنة ٨٩٢ هـ ، وقام بفتح المورة سنة ٨٩٦ هـ ، وفي سنة ٩٠٧ هـ أصبح صدر أعظم للمرة الأولى وعُزِلَ من هذا المنصب سنة ٩٠٩ هـ وأعيد تعيينه في الصدارة العظمى للمرة الثانية سنة ٩١٢ هـ .

وقتل في معركة شيطان قولو سنة ٩١٧ هـ التي دارت بين القوات العثمانية وبين قوات شاه قولو(٣١٢) ، كان صاحب رأى شجاع ، اشتهر بعلمه وبحبه للعلماء ، وكان يجيد كتابة الخط العربي . خدم الدولة العثمانية فترة طويلة وله منشآت كثيرة في إستانبول وغيرها من مدن و ولايات الدولة العثمانية (٣١٣) .

وجامع عتيق على باشا الواقع بحي تشمبرلى طاش والمعروف أيضا بجامع الصدفيين أنشئ سنة ٩٠٢ هـ/ ١٤٩٦ م ، كما هو مدون على مدخل الجامع ، ويعتبر هذا الجامع من أهم الجوامع العثمانية التي شُيِّدت في إستانبول بعد الفتح إن لم يكن أهمها حيث أنه نظرا لتخطيطه الجديد أعتبر بمثابة همزة وصل أو جسر بين جوامع الطراز العثماني المبكر والطراز الكلاسيكي التالي له ، وتخطيط الجامع من الداخل عبارة عن منطقة وسطي غطيت بقبة مركزية كبيرة تعتمد عقودها على دعامتين كبيرتين مربعتين، وهناك قبتان صغيرتان على يمين ويسار القبة المركزية، اثنتان بكل جانب ، وتفتح هذه القباب على المنطقة الوسطي المغطاة بالقبة المركزية ، وبمعنى آخر لم تعد القباب تغطى غرف جانبية مغلقة وتفتح على الجامع بأبواب صغيرة كما هو الحال في الجوامع طراز بورصة أو التي تأخذ شكل حرف "T" المقلوب ، بل أصبحت القباب الصغيرة الجانبية كما سبق القول تفتح

---

(٣١٢) محمد ثريا : سجل عثماني , جـ ٣ , س ٤٩٥ .

(٣١٣) نفس المرجع والصفحة .

علي القبة المركزية. أيضا يوجد نصف قبة كبير يغطي منطقة المحراب وهى تشبه الإيوان غير العميق ويعتمد نصف القبة هنـــا علـــى مقرنصـــات مـــن الجانبين، وبهذا التخطيط اختلف الجامع عن الجوامع الأخرى المبكـــرة التـــي كانت تشبهه ولكن الغرف الجانبية بها والمغطاة بقباب صغيرة كـــان يفصـــل بينها وبين القبة الكبرى أو القبتان في الوسط جدران كما هو الحال في جامعي محمود باشا ومراد باشا في إستانبول .

ومن جهة أخرى يذكرنا جامع عتيق على باشا بجامع الفاتح القديم ولكن في جامع الفاتح كان يوجد ثلاث قباب صغيرة على جانبي القبة الكبيرة ، أما في جامع عتيق على باشا فيوجد قبتان صغيرتان فقط على جـــانبي القبـــة ، ويوجد بإيوان أو بداخله المحراب محراب رخامي يتشـــابه مـــع المحاريـــب المبكرة المعاصرة وله قمة بها صفوف من المقرنصات الرخامية .

ويوجد على يمين دخله المحراب منبر رخامي من قطع الرخام الأبيض والأسود وله قمة مخروطية . ويزخرف باطن القبة الكبيرة وكـــذلك القبـــاب الصغيرة الجانبية زخارف نباتية منفذة بالألوان المائية .ويدعم القبة المركزية من الخارج ٨ دعائم أو أكتاف داعمة لها وتلتف هذه الأكتاف حـــول القبـــة ، وتوجد مجموعة شبابيك صغيرة معقودة برقبة القبة عليها أحجبة من الجـــص التي سبق المفرغ المعشق بالزجاج الأبيض. وتتميز القبة بضـــخامتها قياســـا بقباب الجوامع المبكرة والتي يبق دراستها خلال هذا البحث ، ويبلغ ارتفـــاع قبة عتيق علي باشا ٢٦,٣٠ م وقطرها ١٣,٥م [٣١٤].

---

(٣١٤) -Aydin Yüksel : Op . Cit , P . 168 .

ويوجد في المستوى السفلى من جدران جامع عتيق على باشا ١٤ شباك مستطيل عليه مصبعات حديدية من الخارج وضلف خشبية من الداخل ، أما المستوى العلوي من الجدران فيبلغ عدد شبابيكه الصغيرة المعقودة بعقود مدببة ١٦ شباك وعليها أحجبة أو ستائر الجص المفرغ المعشق بالزجاج .

ويتقدم جامع عتيق على باشا رواق مكون من خمسة قباب صغيرة ترتكز على ستة أعمدة رخامية ، ويتوسط هذا الرواق أو الواجهة الشمالية التي يطل عليها الرواق مدخل الجامع الرئيسي والوحيد وهو يبرز عن سمك الجدار بنحو ٤٠ سم ويحيط به جفوت بارزة ، ويتوج حَجر المدخل طاقية من المقرنصات ، والمدخل وقمته تتناسب مع مداخل هذا العصر أى لم يحدث به تعديل.

ويوجد على يمين المدخل ويساره حنية حجرية تشبه المحاريب الصغيرة ، وأيضا على يمين ويسار كتلة المدخل من الخارج حنية محراب حجري ، تقع كل حنية بين شباكين وتطل هذه الحنايا وكذلك الشبابيك على الرواق الأمامى .

ولجامع عتيق على باشا مئذنة واحدة تقع على يمين الواجهة الرئيسية للجامع ولها قاعدة مربعة تتحول من أعلاها بواسطة مثلثات إلى البدن الاسطواني وهو مكون من ١٦ ضلع ، وللمئذنة شرفة واحدة ترتكز على صفوف من المقرنصات الحجرية ويأتي بعد ذلك بدن صغير آخر اسطواني ثم القمة المخروطية ويزخرف القسم العلوي من المئذنة قبل القمة المخروطية بلاطات ذات لون تركوازى والمئذنة أصلية تعود إلى عهد الإنشاء ، وكان يوجد نص تاسيسى يعلو مدخل الجامع السابق وصفه لكنه فُقد الآن ولكن أشارت بعض المصادر إلى هذا النص وأن التاريخ المسجل هو عام ٩٠٢ هـ

أما عن مهندس هذا الجامع الهام فغير معروف على وجه التحديد فالبعض ينسبه إلى المعمار كمال الدين مهندس جامع أوج شرفه لي في أدرنه ولكن ليس هناك دليل قاطع على ذلك ، وبعض المؤرخين ينسبون الجامع إلى المعمار خير الدين وكان رئيسا للمعماريين في عهد السلطان بايزيد الثاني وهو الذي صمم وشيَّد جامع السلطان بايزيد الثاني (٣١٥)

جامع زنجيرلي قويو (شكل رقم ١٦)

أنشأ هذا الجامع عتيق على باشا الصدر الأعظم وصاحب جامع تشمبرلى طاش (٣١٦) وعرف هذا الجامع بأكثر من أسم فهو جامع زنجيرلى قويو وأيضا جامع وسط على باشا وكذلك جامع عتيق على باشا .

ويقع هذا الجامع بالقرب من حي قره كمرك في منطقة كانت تعرف قديما بـ " نجيرلى قويو " ويطل الجامع حاليا على شارع فوزي باشا أحد أهم شوارع حي الفاتح باستانبول .

وغير معروف على وجه الدقة تاريخ إنشاء هذا الجامع ولكن ترجح معظم الدراسات أنه أنشئ في أواخر القرن الخامس عشر أو إلى ١٥٠٠م(٣١٧). وهذا الجامع مُشيَّد فوق منطقة مرتفعة عن مستوى أرضية الطريق العام . والجامع عبارة عن مساحة مربعة تبلغ ١٥٥ × ١٥٥ م٢، ويتبع هذا الجامع في تخطيطه طراز الجوامع ذات القباب المتعددة الصغيرة التي تغطى مساحة الجامع كلها ، ويعرف هذا الطراز في التركية بطراز " أولو جامع Ulu Cami " وأول مثال لهذا الطراز ظهر في جامع السلطان

---

(٣١٥) -Arseven : Türk Sanatı , P . 152 .

(٣١٦) انظر جامع عتيق على باشا ص ٢٢١ من هذا الكتاب .

(٣١٧) -Anonim : Fatih Camileri, p . 222 ; Tahsin Öz : Op , Cit , p . 159 .

بايزيد الأول في بورصه (أواخر القرن الرابع عشر) والمعروف بـــ "أولـــو جامع" ويغطى جامع زنجيرلي قويو ست قباب صغيرة متجاورة وترتكز على دعامتين كبيرتين في الوسط وعلى جدران الجامع الجانبية .

ويتقدم الجامع رواق أمامي مكون من ثلاث قباب صغيرة تعتمد علـــى أربعة دعائم مربعة من الحجر ، وكانت قباب هذا الرواق تعتمد على أعمـــدة رخامية وقد تهدمت مع قباب الرواق نتيجة أحد الزلازل وأعيد ترميم الرواق واستبدلت الأعمدة بهذه الدعائم الأربعة (٣١٨) وأغلب الظن أن قاعدة المئذنـــة هي التي تعود إلى عهد الإنشاء أما بدنها والقمة فتعود إلى أعمال الترميم، ذلك لان الشكل العام للمئذنة الحالية لا يتناسب مع المآذن الأخرى التي ترجع إلى فترة إنشاء الجامع (٣١٩) .

وتشير بعض الدراسات إلى حدوث بعض الترميمات بالجـــامع حـــدثت عقب احد الزلازل وقد تأثر الرواق والمئذنة وتم ترميم الجامع وأعيد ما تهدم وذلك سنة ١٠٥٨ هـــ / ١٦٤٨ م ، ثم جرت عمليات ترميم أخرى بالجـــامع خلال القرن الثامن عشر (٣٢٠) .

ويتم الوصول إلى داخل الجامع عن طريق مدخله الرئيســـي بـــالرواق الأمامي وهو مدخل مستطيل ، ويوجد بجدار القبلة محراب من الجـــص لـــه طاقية من المقرنصات الجصية الزخرفية وهو محراب مجدد ، أما المنبر فهو من الرخام وهو مجدد أيضا .

---

(٣١٨) -Aydin Yüksel : Op . Cit , P . 173 .

(٣١٩) –Ibid , P . 176 .

(٣٢٠) -Anonim : Fatih Camileri, p . 223 .

وبالرغم من صغر حجم هذا الجامع إلا أنه يعبر بوضوح عن أحد الطرز المعمارية العثمانية المبكرة في إنشاء الجوامع ، وبوجه عام فان الجوامع المُشيَّدة وفقا لهذا الطراز قليلة العدد سواء في إستانبول أو خارجها .

الدراسة التحليلية .

تناولت هذه الدراسة مجموعة من أهم الجوامع العثمانية المبكرة في مدينة استانبول وهذه الجوامع تمثل طرز العمارة التي عرفت في العصر العثماني المبكر لا سيما في مدن ازنيك بورصه وأدرنه وهى المراكز الأولى للدولة العثمانية وكان من الطبيعي أن تتبع جوامع إستانبول المبكرة، فهناك إستمرارية وتواصل بين النشاط المعماري والفني الذي كان سائدا في مدن الدولة العثمانية مثل بورصه وأدرنه وبين النشاط المعماري والنهضة الفنية التي رعاها السلطان محمد الفاتح بنفسه بعد فتح القسطنطينية (إستانبول) ولم تنشا هذه النهضة من فراغ بل أن السلطان الفاتح وكما ذكرنا أثناء الحديث عن فتح المدينة واستقرار الأمور بها ، لجأ إلي استقدام الأسر التركية من مناطق الأناضول المختلفة من أجل الاستقرار في إستانبول ، وأرسل في طلب المعماريين والبنائيين وذلك من اجل تحويل المدينة التي فتحت على يديه إلى مقر لدولته الفتية ، وكان للفاتح رؤية واضحة ثاقبة وهى العمل على تغيير الوجه الحضاري والثقافي لهذه المدينة القديمة ذات الثقافة المسيحية الهلينية ، واستعان الفاتح بكبار رجال الدولة من الوزراء والولاة بأن طلب منهم المشاركة في النهضة المعمارية التي بدأت في المدينة وبناء مجمعات معمارية تحمل الطابع التركي الإسلامى .

وبالفعل تحقق للفاتح ما أراد وقبل وفاة هذا القائد العظيم سنة ١٤٨١م ، كانت مدينة إستانبول قد ازدانت بالكثير من العمائر الإسلامية المتنوعة

كالجوامع والمدارس والحمامات ودور الضيافة والمستشفيات والأضرحة ، وبمعنى آخر تحقق للفاتح ما أراد قبل وفاته .

واستمرت هذه النهضة المعمارية بعد وفاة الفاتح وتولية ابنه السلطان بايزيد الثاني (١٤٨١-١٥١٢م) وكان الفاتح يدرك أهمية الإنجاز الذي تحقق على يديه وهو فتح المدينة التي عجز عن فتحها سائر الحكام والقادة المسلمين من قبله ولهذا عمل على اتخاذها عاصمة تليق بدولته التي كانت في مرحلة التوسع ، وكذلك العمل على دمج هذه المدينة حضاريا مع المدن الرئيسية في الدولة وذلك عن طريق بدء حملة معمارية لنقل تراث وأساليب العمارة والفن التركي إلى إستانبول ، وكما سبق القول فكان الفاتح يشرف على تلك الحملة التي بدأت عقب الفتح حتى أن الفاتح لم يتمكن من إنشاء جامعه ومجموعته المعمارية الضخمة إلا بعد مرور عشر سنوات علي فتح المدينة وذلك لانشغاله بترتيب أوضاع المدينة ومباشرة تطورها العمراني وكذلك متابعة عمليات الفتوحات خارج إستانبول .

وقد استجاب رجال الفاتح لطلبه وأسرعوا في تشييد عمائر خارج إستانبول أيضا ، ونلاحظ أن الجوامع المبكرة التي تناولتها الدراسة لم تبن مستقلة بل شُيِّدت ضمن مجموعات كبيرة اشتملت على مدارس ودور ضيافة أو دور لإطعام الفقراء وحمامات وأضرحة لأصحابها ، وكان الهدف من وراء إنشاء هذه المجموعات الضخمة عقب فتح إستانبول هو تقديم وظائف وخدمات متنوعة للأتراك المسلمين الذين استوطنوا إستانبول ، وكما أشرنا من قبل فقد وفد إلى المدينة آلاف الأسر التركية من مختلف أرجاء الأناضول واستقروا باستانبول بناءً على أمر من السلطان الفاتح وكان لابد من إقامة منشآت كثيرة ومتنوعة لتقديم مختلف الخدمات لهذه الأعداد الوافدة ، صحيح

أن الفاتح كان قد ملّك هؤلاء الوافدون منـــازل وأراضـــى بهـــدف تـــوطينهم والاستقرار بالمدينة إلا انه كان يجب على الفاتح وكبار رجال دولته إقامة هذه النوعية من المنشآت الدينية والإجتماعية لان وظيفتها كانت مختلفة عن وظيفة المباني المدنية فهذه المنشآت الدينية الإسلامية كانت تحافظ على الثقافة والدين الإسلامى والهوية العثمانية .

وقد شُيِّدت غالبية الجوامع التي تعرضت لها الدراسة ضمن مجموعات معمارية كما سبق القول مثل جامع محمود باشا أقدم الجوامع المبكرة القائمـــة باستانبول وجامع محمد الفاتح والذي شُيِّد كنواة لمجمعات معماريـــة ضـــخمة أشبة بالمدينة المتكاملة، وأيضا جامع مراد باشا، وجامع روم محمـــد باشـــا، وجامع داود باشا، وجامع عتيق علي باشا ذكرنا من قبل فقـــد اتبعـــت هـــذه الجوامع في إستانبول الأساليب والطرز المعمارية العثمانية التي كانت ســـائدة في الدولة العثمانية قبل فتح إستانبول وعرفت هذه الطرز أو الأساليب بطراز بورصه أو الطراز المبكر ، وهناك أكثر مـــن شـــكل أو تخطـــيط لجوامـــع إستانبول المبكرة التي اتبعت أساليب بورصه الفنية ، وبمعنى آخر كان هناك تنوع في تخطيطات جوامع إستانبول بحيث أصبحت في النهاية تعبر عن كل أشكال وطرز الجوامع العثمانية المبكرة ، فهناك طراز الجامع الذي يأخذ شكل حرف " T " المقلوب ، وهذا الطراز من أقدم الطـــرز العثمانيـــة فـــي بنـــاء الجوامع ، ويطلق عليه أكثر من أسم مثل الجامع ذو الأجنحة أو الجـــامع ذو الزوايا أو جامع طراز بورصه أو الجامع ذو الأماكن الجانبية أو الجـــامع ذو الاستراحات [٣٢١]، وفى الواقع فان كثرة الأسماء التي أطلقت على هذا الطراز

---

(٣٢١) - Baha Tanman , Op. Cit , P . 128 .

من الجوامع يرجع إلى أن هذه الجوامع كانت تقوم بـوظيفتين الأولى هي وظيفة الجامع والثانية كانت متنوعة وفقا للمكان ورغبة المنشئ فهناك جوامع من هذا النوع كانت تقوم بوظيفة دور للضيافة أو الاستراحة لمن يفد إلى الجامع من خارج المدينة المُشيّد بها الجامع ، وأحيانا قامت بعض هذه الجوامع بدور التكايا أو الزوايا ، وكان يخصص للقيام بالوظيفة الثانية الأجنحة أو الغرف الجانبية بجوامع هذا الطراز ، ولذلك نجد أن هذه الغرف الجانبية كانت تزود بمدفأة ، أى كان هناك من يقيم بها .

وكان التخطيط العام لهذا الطراز من الجوامع عبارة عن مساحة أو كتلة في الوسط مستطيلة ذات قسمين يغطيهما قبتان متتاليتان ، وعادة ما تكون أرضية القسم الثاني أو الداخلي والذي يوجد به المحراب مرتفعا عن أرضية القسم الأول ويصعد إليه بدرجات سلم وعلى جانبي هذه الكتلة أو القسم الأوسط توجد غرف جانبية أثنتين أو ثلاثة في كل جانب ، وكانت هذه الغرف تُغطي بقباب صغيرة تنخفض كثيرا عن القبتين في الوسط لأن جدران الغرف أساسا منخفضة عن جدران القسم الأوسط ، ويرى أن هذا التخطيط كان يعطس نظام الإدارة العثمانية ويلبى احتياجات المجتمع البسيطة في هذا العهد المبكر [٣٢٢] ، وفيما بعد عندما اتسعت الدولة العثمانية لا سيما بعد فتح إستانبول أهُمل هذا الطراز وظهرت أشكال أخرى ، وهذا ما حدث بالفعل فبخلاف الجوامع التي تنتمي إلى هذا الطراز والتي تناولتها هذه الدراسة لم يُطّبق هذا الطراز في أية جوامع أخرى باستانبول ، وأول وأقدم مثال لجوامع هذا الطراز وهو طراز الجوامع ذات الأجنحة أو طراز بورصه هو جامع

(٣٢٢) أسين أطيل : الفنون والعمارة ، ص ٦٩٦ .

اورخان غازي في بورصه (١٣٣٩ – ١٣٤٠ م) واستخدم هذا الطراز في جامع ومدرسة مراد الأول(خداوندكار) في بورصه أيضا (١٣٦٥م) وهناك أمثلة أخرى تتبع نفس الطراز في بورصه أيضا مثل جامع يلدرم بايزيد (١٣٩٥م) والجامع الأخضر(١٤٢٤م) وجامع المرادية (نسبة إلى مراد الثاني) (١٤٢٦م) [٣٢٣] ، ويمثل هذا الطراز في جوامع إستانبول جامع محمود باشا (١٤٢٦م) وجامع مراد باشا (١٤٧١م) .

وهناك جوامع اتبعت تخطيط أو طراز القبة الكبيرة في الوسط وحولها قبتان أو ثلاث من كل جانب ونصف قبة فوق منطقة المحراب ، ولعل أهم مثال لهذا الطراز هو جامع السلطان محمد الفاتح القديم حيث كان يغطيه قبة مركزية كبيرة وعلى جانبيها ثلاث قباب من كل جانب ونصف قبة كبيرة فوق منطقة المحراب ، وتعتمد القبة الكبيرة والقباب الصغيرة الجانبية على دعامتين كبيرتان مربعتين وعمودين من الرخام في وسط الجامع ، وقد تهدم هذا الجامع نتيجة زلزال حث في القرن الثامن عشر وأعُيد بناء الجامع وفق تخطيط آخر [٣٢٤] .

وكما سبق وأوضحنا عند الحديث عن جامع الفاتح من قبل أنه لا يوجد أدنى علاقة بينه وبين العمارة البيزنطية ، ولكن هناك علاقة وصِلة بين جامع الفاتح وجامع السلطان مراد الثاني بادرنه المعروف بجامع أوج شرفه لي وفيه ظهرت القبة المركزية الضخمة لأول مرة وأيضا الصحن ذو الأروقة والمآذن وهذا ما تكرر في جامع الفاتح القديم في إستانبول، ومن قبله جامع أيوب

---

(٣٢٣) جان بول رو " الفن العثماني في الاراضى التركية " مقال بكتاب تاريخ الدولة العثمانية ، الجزء الثاني ، ترجمة بشير السباعي ، القاهرة ، ١٩٩٣ م ، ص ٣٧٢ .

(٣٢٤) انظر جامع السلطان الفاتح ص ٢٠٤ من هذا الكتاب .

سلطان وهو أول أعمال السلطان الفاتح المعمارية باستانبول وقد تهدم أيضا ، ولكن في كلا الجامعين تم استخدام القبة الكبرى الوسطي والصحن ذو الأروقة وكذلك نصف القبة فوق منطقة المحراب .

ويتشابه جامع الفاتح إلى حدا ما مع جامع عتيق على باشا في حي تشمبرلى طاش ، ولكن جامع عتيق على باشا كان به قبتان فقط على جانبي القبة الكبيرة في كل جانب وليس ثلاثة كما كان الحال في جامع الفاتح ، أيضا لا يوجد صحن بأروقة في جامع عتيق على باشا .

وجامع السلطان الفاتح بشكله القديم تأثر بجامع والده في أدرنه (أوج شرفه لي) ذلك الجامع الذي كان له أثرا كبيرا على عمارة الجوامع العثمانية التي شُيِّدت بعده ومنها بطبيعة الحال جامع الفاتح ، وبمعنى آخر إذا كان هناك تأثير أو تأثيرات معمارية في جامع الفاتح فهي عثمانية وليست بيزنطية وكما ذكرنا أن جامع أوج شرفه لي بما ظهر به من عناصر جديدة كالقبة المركزية والقباب حولها والصحن، كل هذه العناصر اتبعت في كل الجوامع السلطانية التي شُيِّدت في إستانبول فيما بعد، وإذا كان جامع أوج شرفه لي يمثل نقلة في العمارة العثمانية في أدرنة فان جامع الفاتح كان يمثل نفس الأهمية بالنسبة للعمارة العثمانية في إستانبول بعد فتحها.

وهناك تفاصيل دقيقة كانت متشابهة بين الجامعين (أوج شرفه لي والفاتح)، منها نظام التغطية والصحن ذو الأروقة والمداخل وعقودها ، وأيضا الكتابات الخزفية فوق أعتاب الشبابيك بالأروقة حول الصحن ولا تزال نماذج منها موجودة في كلا الجامعين وهى تنتمي إلى أسلوب صناعة الخزف العثماني المبكر .

وهناك بعض الجوامع في إستانبول اتبعت طراز الجامع ذو القبة الواحدة مثل جامع روم محمد باشا في اسكودار (١٤٧٢ م) (شكل رقم ١٢) وجامع داود باشا (١٤٨٥ م) (شكل رقم ١٣) وفى هذين المثالين تم تغطية الجامع كله بقبة واحدة كبيرة ، وفى نفس الوقت يوجد غرفتان صغيرتان على يمين القبة ويسارها ، وبمعنى آخر نجد هنا الجمع بين طراز القبة الواحدة وطراز الجامع ذو الأجنحة أو طراز حرف T مقلوب حيث استخدم الغرف الجانبية الصغيرة على يمين ويسار القبة الكبيرة [(٣٢٥)] .

وقد أثر هذا التخطيط فيما بعد على تخطيط جامع السلطان بايزيد الثاني في أدرنه (١٤٨٨ م) وهو من أعمال المعمار خير الدين ، وكذلك جامع السلطان سليم الأول في إستانبول (١٥٢٢ م) (شكل رقم ١٨) وفى كلا الجامعين تمت تغطية الجامع بقبة كبيرة أرتكزت علي الجدران بواسطة مثلثات كروية، ويوجد علي يمين القبة ويسارها ٩ قباب صغيرة منخفضة في كل جانب وهى تغطى استراحات ملحقة بهذه الجوامع [(٣٢٦)] .

ولكن جوامع إستانبول المبكرة التي اتبعت هذا الطراز كانت صغيرة الحجم مثل روم محمد باشا.وداود باشا ، ومن الجوامع التي اتبعت طرز القبة الواحدة جامع فيروز آغا (١٤٩١ م) ، وهو عبارة عن مساحة مربعة صغيرة تغطيها قبة ولا يوجد أية غرف جانبية بها الجامع (شكل رقم ١٤) .

وقد اتبع هذا الطراز البسيط – أى مساحة مربعة صغيرة تغطيها قبة ويتقدمها رواق أمامى ــ أتبع في الكثير من الجوامع العثمانية المبكرة في

---

(٣٢٥) - Aslanapa : Op. Cit , P . 114 .

(٣٢٦) - Oktay Aslanapa : Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri, Istanbul. 1949. PP . 62 – 65 .

إزنيك وبورصه، وأقدم مثال لهذه الجوامع جامع حاجى اوزبك في ازنيك (١٣٣٣ م) ، وجامح حاجى حمزة في إزنيك(١٣٤٥)، وجامع أورخان غازي في بيل جيك، وجامع أورخان كبزه (النصف الأول من القرن ١٤ م) ، والجامع الأخضر في إزنيك (١٣٧٨ م – ١٣٩١ م) ، وفى هذا الجامع جرت أول محاولة لتطوير الجامع ذو القبة حيث أضاف المعمار مساحة لتوسيع الجامع وهى المساحة التي تلي باب الدخول وهي مساحة مستعرضة يغطيها قبة مضلعة في الوسط وأقبية علي يمينها ويسارها، وبهذا الشكل صارت مساحة الجامع مستطيلة، القسم الكبير منها وهو المربع يغطيه قبة والقسم الأصغر وهو المساحة الأمامية المستعرضة يغطيها قبة صغيرة مضلعة وأقبية[٣٢٧] .

ومن الطرز التي استخدمت في جوامع إستانبول المبكرة طراز الجامع المسمى بـ" أولو جامع" وتخطيط الجامع في هذا الطراز عبارة عن مساحة مستطيلة أو مربعة يغطيها مجموعة كبيرة من القباب الصغيرة المتجاورة [٣٢٨] ويمثل هذا الطراز جامع عتيق على باشا بحي قرة كمرك بالفاتح ، والمعروف بجامع زنجيرلى قويو وهو عبارة عن مساحة مستطيلة يغطيها ست قباب صغيرة متجاورة ترتكز على دعامتين .

ويتقدم الجامع رواق أمامى مكون من ثلاث قباب صغيرة (شكل رقم١٦) ، وظهر هذا الطراز في تخطيط الجوامع لأول مرة عندما شَيَّد السلطان بايزيد الأول (يلدريم) جامعه الضخم (أولو جامع) في بورصه

(٣٢٧) - Oktay Aslanapa : XIV Yüzyılda Mimari , Yüzyıllar Boyunca Türk Sanati , Ankara , 1977 , PP . 17 – 18 .

(٣٢٨) - Abdullah Attia Abdulhafiz : Op. Cit. P . 120 .

(١٣٩٦-١٤٠٠م) ، وهو عبارة عن مساحة مستطيلة كبيرة غطيت بعشـرين قبة صغيرة متجاورة ، وترتكز هذه القباب على أثنتى عشرة دعامة مربعـة ، ويعتبر هذا الجامع أضخم وأهم جامع ينتمي إلى طراز الجـامع ذو القبـاب الكثيرة والمعروف بأولو جامع (شكل رقم١٧)، وقد استخدم هذا الطراز فـي بعض الجوامع العثمانية المبكرة ومنها الجامع القديم في أدرنه وقد بدئ فـي إنشاء هذا الجامع الضخم في عهد الأمير السلطان سليمان شلبي سـنة١٤٠٣م وانتهى عهد أخيه السلطان محمد شلبي وهو أقدم جامع في أدرنه ومهنـدس الجامع هو المعمار الحاج علاء الدين القونيوى [٣٢٩] ، والجامع عبـارة عـن مساحة مربعة يغطيها تسع قباب وتتميز القبة الوسطي بكبر حجمها وترتكـز عقود هذه القباب على أربعة دعائم ضخمة بالإضافة إلى جـدران الجـامع ، والجامع الكبير فى صوفيا (المتحف الوطني حاليًا) ، وجامع المرادية فـي مغنيسيا وجامع عيتق على باشا (زنجيرلى قويو) في استانبول و، وأخيـرا جامع بياله باشا في إستانبول وهو من أعمال المعمار سـنان الأخيـرة سـنة (١٥٧٣م)[٣٣٠] .

وإذا كانت الجوامع العثمانية المبكرة في إستانبول قد اتبعـت الطـرز العثمانية المبكرة إلا أن بعضها ظهر به ارهاصات لتطور معماري هام سوف ينضج ويكتمل في بعض الجوامع التي سوف تُشيَّد في مرحلة لاحقة وتنتمـي الي الطراز المعماري الكلاسيكي، وهو الطراز التالي للطراز المبكر. ومـن هذه الجوامع جامع السلطان الفاتح القديم (١٤٧٢م ، شكل رقـم ٨) وجـامع

---

(٣٢٩) -Oktay Aslanapa : Edirne'de Osmanli Abideleri , P . 7

(٣٣٠) -Oktay Aslanapa : Mimar Sanan'in Hayati ve Eserleri , Ankara . 1988 , PP . 124 – 125 .

عتيق علي باشا في تشمبرلي طاش (١٤٩٦م، شكل رقم ١٥)، وقد تم استخدام القبة المركزية الكبيرة في هذين الجامعين وحولها ثلاث قباب صغيرة منخفضة في كل جانب (في جامع الفاتح) أو قبتان صغيرتان في كل جانب (في جامع عتيق علي باشا). وتفتح هذه القباب الجانبية مباشرة علي القبة المركزية أي لايفصل بينها وبين القبة الكبيرة آية جدران، وذلك لان هذه القباب الصغيرة لم تعد تغطي غرف جانبية كما كان الحال في الجوامع المبكرة التي تتبع طراز بورصه والمعروفة كذلك بالجوامع ذات الأجنحة. وقد تأثرت هذه الجوامع كما أشرنا من قبل بجامع أوج شرفه لي في أدرنه والذي شيده السلطان مراد الثاني سنة ١٤٤٧م، وهو يعتبر نقلة معمارية هامة في تاريخ العمارة التركية حيث تم فيه استخدام القبة المركزية لأول مرة وحولها قبتان في الجانب الأيمن وقبتان في الجانب الأيسر، وأيضا اشتمل الجامع علي صحن له أربعة أروقة حوله، ويعتبر هذا التخطيط المثالي للجوامع السلطانية الكبيرة، وسوف يحتذي به فيما بعد إلي أن يصل إلي مرحلة القمة علي يد المعمار سنان في النصف الثاني من القرن السادس عشر الميلادي. ويظهر أثر هذا الجامع بشكل واضح في جامع الفاتح حيث أشتمل علي قبة ضخمة مركزية حولها ثلاث قباب صغيرة من الجانبين، وأيضا اشتمل جامع الفاتح علي صحن كبير ذو أروقة ويتوسطه فواره للوضوء. وقد تأثر جامع عتيق علي باشا أيضا بنظام القبة المركزية والقباب الصغيرة حولها وأن لم يكن له صحنا يتقدمه. وسوف يكون لجامع الفاتح نفسه تأثيرا كبيراً علي جامع ابن السلطان بايزيد الثاني في إستانبول (١٥٠٥م) وهو أول عمل معماري ضخم ينتمي إلي الطراز المعماري الكلاسيكي وهو من أعمال المعمار خير الدين والذي كرر تخطيط جامع الفاتح مع إضافة بعض التعديلات فالقبة المركزية

الكبيرة أصبح حولها نصفي قبة وليس نصف واحد فوق المحراب كما هو الحال في جامع الفاتح، أيضا أضاف المعمار قبة جانبية فصار عدد القباب الصغيرة الجانبية حول القبة الكبيرة أربعة قباب علي جانبيها وأصبح عدد القباب الصغيرة حول القبة هنا ثمانية قباب بدلا من ستة قباب في جامع الفاتح واحتفظ جامع بايزيد بالصحن ذو الأروقة والفوارة وكذلك بالمئذنتين. أيضا شُيد جامع السلطان بايزيد ضمن مجموعة معمارية ضخمة اشتملت علي مدرسة ودار لإطعام الفقراء وكتاب وكرفان سراي وضريحان أحدهما للسلطان والأخر لابنته سلچوق سلطان (٣٣١).

ومن خلال دراستنا لجوامع إستانبول المبكرة والتي شيدت بعد فتح المدينة سنة ١٤٥٣م وحتى نهاية القرن الخامس عشر الميلادي يتضح أن هذه الجوامع كان بينها بعض الخصائص المشتركة وذلك لارتباطها بالطرز المعمارية العثمانية المبكرة أو إنها كانت تنتمي إلي طرز معمارية واحدة. وقد اتبعت هذه الجوامع المبكرة أكثر من تخطيط في بناء الجوامع، وكل هذه التخطيطات سبق استخدامها وتطبيقا في أمثلة كثيرة في إزنيك وبورصه وأدرنه أي قبل فتح القسطنطينية وهذا التنوع في طرز وتخطيطات جوامع إستانبول أتاح لنا فرصة التعرف علي أشكال الجوامع العثمانية المبكرة بوجه عام ليس فقط في إستانبول بل في عواصم ومدن الدولة العثمانية الأولى .

ومن الطبيعي أن تكون جوامع إستانبول متأثرة بالأساليب العثمانية المبكرة لا سيما أسلوب طراز بورصه ، وذلك لان هذه الجوامع وغيرها من العمائر التي شُيِّدت بعد فتح القسطنطينية قد شيَّدها أتراك مسلمون لتلبى

---

(٣٣١) - Aslanapa: Osmanlı Mimarisi ,P.134.

احتياجات خاصة بمجتمعهم الإسلامي واعتمدوا عند تشييدها علـــى أســـاليبهم وطرزهم الفنية الموروثة . ولذلك جاءت عمائر إســـتانبول ومنهـــا الجوامـــع بمثابة تكرار أو صور من العمائر العثمانية السابقة في بورصه وأدرنه . وهذا ينفى محاولة بعض المستشرقين نسبة أحد أهم المنشآت المعمارية التـــي تـــم إنشائها في إستانبول وهو جامع الفاتح إلى أحد المهندسين اليونانيين ، وهـــذا الزعم بعيد كل البعد عن الحقيقة وسبق أن اشرنا إلى أسباب ذلك عند الحديث عن جامع السلطان الفاتح .

ومن أهم العناصر المعمارية المميزة لجوامع إستانبول المبكرة استخدام عنصر القبة في تغطية الجوامع التي تنتمي إلى مختلـــف الطـــرز فاســـتخدم المعمار التركي القبة الكبيرة بمفردها لتغطى الجامع الصـــغير ذو المســـاحة المربعة ، واستخدامها كذلك لتغطية القسم الأوســـط المســـتطيل فـــي طـــراز الجوامع ذات الأجنحة أو التي تأخذ شكل حرف T المقلوب وكـــان يســـتخدم قبتان كبيرتان خلف بعضها الأولى أو الأمامية وتغطى القسم الأول أو المربع الذي يلي المدخل والثانية أو الخلفية وهى تغطى المربع الخلفي الموجود بـــه المحراب والمنبر ، أيضا استخدم القبة الكبيرة المركزيـــة لتغطيـــة المســـاحة الرئيسية الوسطي وحولها نصف قبة فوق منطقة المحراب وبجانبها قبتـــان أو ثلاث من جهة اليمين واليسار ، هذا بالإضافة إلى القباب الصغيرة التي كانت تغطى الحجرات الجانبية في بعض الجوامع وكذلك القباب الصـــغيرة التـــي تغطى أروقة الصحن بالجوامع الكبيرة ذات الصحون ، وأخيرا استخدم القبـــة لتغطية الأضرحة الملحقة بالجوامع .

وفى الواقع فان عنصر القبة من العناصر التي ميّـــزت فـــن العمـــارة التركية وعلي الرغم من أنها لم تكن من ابتكار الأتراك إلا أنهم اهتموا بهـــا

كثيرا وصارت الشكل المفضل لديهم في تغطية عمائرهم المتنوعـــة .ويعـــود استخدام الأتراك للقباب إلى ما قبل العصر العثماني بكثير منذ أن كانوا فـــي وسط آسيا ، وهناك بعض الأمثلة القديمة لمباني تركية تعـــود إلـــى القـــرنين السابع والثامن الميلاديين استخدمت القبة كوسيلة تغطيه للامـــاكن المربعـــة الصغيرة وكان لهذه القباب القديمة شكل نصف كروي ، ومن أقدم الأمثلة لتلك القباب التي كانت تغطى بعض الوحدات في معبدين بوزيين في آق بشيم فـــي وسط آسيا ويرجعان إلى القرن السابع والثامن الميلاديين(٣٣٢) .

وتطور استخدام القبة عند الأتراك وتم استخدامها بأشكال مختلفة في كل الدول التي أقاموها سواء في آسيا الوسطي أو إيران أو الأناضول ، ووصلت القبة إلى قمة تطورها في العمارة العثمانية وصارت هي الشـــكل الرئيســـي والمفضل لتغطية المنشآت حتى أننا نجد أن مجمع السلطان الفاتح باستانبول قد استخدم نحو ٥٠٠ قبة ما بين قبـــاب كبيـــرة وصـــغيرة لتغطيـــة الوحـــدات المعمارية، وعادة كانت القبة تكسى بألواح الرصاص من الخـــارج لحمايـــة سطحها الخارجي من الأمطار الغزيرة في إستانبول وبقية مدن الأناضـــول ، ومن الداخل كانت تزخرف بالزخارف النباتية والكتابية وذلك بالألوان المائية.

وكما اتبعت جوامع إستانبول المبكرة طرز بورصه المبكر في التخطيط نجدها تتبع الطرز المبكرة في الزخارف .

فقد استخدمت بعض الزخارف الخزفية في زخرفة بعـــض الجـــدران الخارجية، وهم الأمثلة لذلك ضريح محمود باشا حيث تم استخدام قطع خزفية صغيرة باللون الفيروزي واللازوردي وتم تلبيسها في الحجر لتشكّل أشـــكال

---

(٣٣٢) -Mustafa Cezar " Türk Mimariside Kubbe " Türkiyemiz Dergisi , Sayı, 27 , şubat 1979 . PP . 32 -33 .

هندسية من الأطباق النجمية ويعتبر هذا النموذج مثالا نادرا وفريدا في عمائر إستانبول المبكرة . وهناك الكتابات الخزفية التي كانت تعلو عقود الشـبابيك المستطيلة بأروقة الصحن وكانت عبارة عن آيات من القران الكريم ، ومـن أمثلة ذلك الكتابات الخزفية الباقية ببعض شبابيك الـرواق الأمـامى بجـامع الفاتح، ومن قبل الكتابات التي كانت تزخرف شبابيك الأروقة حـول صـحن جامع أيوب سلطان القديم .

وهذه الكتابات الخزفية كانت تستخدم لونان فقط على الأكثر كما كـان الحال في الأمثلة العثمانية المبكرة في بورصه وأدرنه، وكانت هذه الألوان في الغالب الفيروزي واللازوردي ، وكانت الكتابات تنفـذ علـى أرضـية مـن الزخارف النباتية المنفذة بأسلوب الرومي التركي [٣٣٣] .

أيضا نفذت بعض الكتابات التأسيسية فوق زخـارف نباتيـة بأسـلوب الرومي ومن أمثلة ذلك النصوص التأسيسية التي تعلو مداخل جوامع محمـود باشا ومراد باشا وداود باشا في إستانبول . وتتشابه زخارف الرومي الخزفية

---

(٣٣٣) الرومي هو طراز زخرفي نباتي استخدمه سلاجقة الروم ولهـذا نسـب إلـيهم . وهـذا الأسلوب الزخرفى عبارة عن براعم نباتية وأوراق وأحيانا أغصان ولفائف نباتية في شـكل متداخل وملتف وتكون هذه العناصر النباتية متصلة ببعضها وتنتهي أطرافها بأنصاف مراوح نخيلية في شكل محور يشبه منقار الطائر وذلك وسط الأغصان الملتفة حول بعضها . ويقال أن هذا الأسلوب الزخرفى عرفه الأتراك منذ فترة مبكرة في وسط آسيا وكان قوامه أشـكال حيوانية متعاكسة , وأخذ الأتراك السلاجقة هذا الأسلوب وطوروه واسـتخدموه بكثـرة فـي أعمالهم الفنية ولهذا نسب إليهم , واستمر استخدام هذا الأسـلوب الزخرفـى عنـد الأتـراك العثمانيين ويظهر بكثرة في الزخارف الداخلية بعمائرهم . انظر :

- Yıldız Demiriz : Osmanlı Mimariside Süsleme , I , Erken Devir (1300 – 1453) , Istanbul . 1979 , P . 27 ; Adnan Turan : Sanat Terimleri Sőzlüğü , 3 baski , Ankara . 1957 , P . 114 .

مع بعض الأمثلة العثمانية المبكرة لا سيما في مدينة بورصه مثـل شـبابيك التربة الخضراء حيث يعلوها من الخارج والداخل كتابات خزفية منفذة بنفس الأسلوب وهى عبارة عن آيات قرآنية وأحاديث نبوية شريفة وشُـيِّدت هـذه التربة سنة ١٤٢١م ، ومن الأمثلة المهمة أيضا الكتابات الخزفية التي تعلـو الشبابيك بأروقة الصحن بجامع أوج شرفه لي في أدرنه .

واستخدمت الزخارف الحجرية في بعض واجهات المبكـرة المبـاني ومآذنها مثل المقرنصات الحجرية التي كانت تزخرف قمم المحاريب الصغيرة الخارجية والتي كانت توضع في الجدار الأمامى (الشمالي) مطلة على الرواق الأمامى وأيضا كانت تستخدم لحمل شرفات المـآذن . وأحيانـا اسـتخدمت المقرنصات الحجرية كذلك الرخامية لزخرفة عقود وقمم المـداخل الرئيسـية بالكثير من الجوامع المبكرة في إستانبول وهذا العنصر يذكرنا بالأمثلة المبكرة في بورصه لا سيما في الجامع الأخضر .

أما الزخارف الداخلية فكان أغلبها الألوان المائية سواء فـي بـواطن القباب أو في المستوى العلوي من الجدران ، وكانت عبارة عـن زخـارف نباتية مكونة من بخاريات كبيرة أو صغيرة من عناصر نباتية ملتفة بأسـلوب الرومي . كذلك نفذت الكتابات الداخلية في الغالب بالألوان المائيـة وكانـت عبارة عن آيات من القران الكريم ، أما كتابات المحراب فكانت تنفـذ فـوق الرخام عن طريق الحفر .

وهناك ملاحظة تتعلق بالنصوص التأسيسية وهى أنها في كل الجوامع التي تناولتها الدراسة تقريبا قد استخدمت أسلوب الجمل في الإشارة إلي تاريخ الجامع أو الضريح ، وكانت هذه الطريقة شائعة بشكل كبير في القرن الخامس عشر الميلادي على كافة العمائر العثمانية .

وأخيرا فان جوامع إستانبول المبكرة كانت بمثابة مرحلة انتقالية من الطراز العثماني المبكر إلى الطراز الكلاسيكي اللاحق حيث ظهر في بعضها بعض الإرهاصات لأساليب جديدة وشُيِّدت كل الجوامع التي تناولتها الدراسة ضمن منشآت أو مجمعات معمارية ضخمة وهى ظاهرة جديدة ظهرت في إستانبول للمرة الأولى ونعنى بها أن يقوم الوزراء وكبار رجال الدولة بإنشاء منشات ذات وحدات متنوعة ، وكان هذا الأمر مقصورا من قبل على السلاطين وكما أشرنا من قبل ذلك فان ذلك تم بناءٍ على رغبة وأمر من السلطان الفاتح بهدف إنشاء مجتمع جديد في إستانبول بعد فتحها ، وبالفعل قد تحقق له ما أراد ولا تزال إستانبول تحتفظ بمئات الجوامع والمجمعات المعمارية الضخمة التي تمثل كل الطرز المعمارية العثمانية.

التأثيرات الفنية الأوربية الوافدة على الجوامع العثمانية في استانبول خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر

"دراسة أثرية معمارية "

بحث قدم إلي المؤتمر الدولي الرابع للآثار العثمانية الذي عقد في مدينة زغوان بتونس في الفترة من ٢٢-٢٤ مارس ٢٠٠٠م ونظم هذا المؤتمر مؤسسة التميمي للبحث العلمي والمعلومات وقد نشر البحث في كتاب أعمال المؤتمر .

"XVIII . ve XIX. Yüzyıllarda Istanbul' daki Osmanlı Camilerine Avrupa' den Gelen Sanatsal Etkiler" Tunus' ta et-Temimi Araştırma ve Bilgiler Kurumu tarafindan düzenlenen IV. Uluslararası Osmanlı Eserleri Konferansında sunulan tebliğ, 22-24 Mart 2000.

الفصل الخامس

التأثيرات الفنية الأوربية الوافدة على عمارة الجوامع العثمانية

فى إستانبول خلال القرنين الثامن عشر و التاسع عشر

(أشكال١٩ ـ ٢٦) (لوحات ١٨٠ – ٢٠٣)

مرت العمارة التركية العثمانية بعدة مراحل عبر تاريخها الطويل والذى تجاوز الستمائة عام ، وظهر خلال هذه الفترة الطويلة أكثر من طـراز فـى العمارة العثمانية . وقد تميز كل طراز من هذه الطرز بعدة خصائص ميزتـه عن الطراز السابق له وكذلك الطراز اللاحق له . ونستطيع أن نميـز عـدة مراحل خلال تطور العمارة العثمانية فهناك طراز المرحلة العثمانية المبكـرة والذى يعرف بالطراز أو الأسلوب المبكر وهو يمتد منذ فتح مدينة بورصـة Bursa وحتى بداية القرن السادس عشر (١٣٢٥ – ١٥٠١) [٣٣٤] . ويلـى طراز المرحلة المبكرة الطراز الكلاسيكى أو التقليدى وفيه تبلـور الطـراز المعمارى التركى العثمانى ووصل إلى مرحلة عظيمة من النضـج الفنـي ، ونستطيع أن نقول أنه وصل إلى قمته وشكله النهائي ، وتمتد فتـرة الطـراز الكلاسيكى من بداية القرن السادس عشر وحتى الربع الأول من القرن السابع عشر (١٥٠١ – ١٦١٦) أى حتى إنشاء جامع السـلطان أحمـد الأول فـى إستانبول . ويأتى بعد ذلك عصر زهرة اللالـه (Lale) ويمثلـه عصـر السلطان أحمد الثالث (١٧٠٣ – ١٧٣٠) ، وخلال هذا العصـر ظهـرت موجات فنية جديدة متأثرة بالأساليب الفنية الأوربية لاسيما الفرنسية وقد كان

---

(٣٣٤) يرى بعض العلماء الأتراك أن المرحلة المبكرة فى الفن العثمانى تنتهى بإنشاء جامع أوج شرفه لى فى مدينة أدرنه Edrine (٨٥١ هـ – ١٤٤٧ م) و ذلك لان هذا الجـامع يُعَـد بمثابة نقطة تحول مهمة فى تاريخ العمارة العثمانية نظراً لتخطيطه المبتكر . أنظر :

- A. Haluk Sezgin Op. Cit, P.2 79 .

للصدر الأعظم [٣٣٥] داماد إبراهيم باشا أثراً كبيراً فى النهضة الفنية التى حدثت فى عهد السلطان أحمد الثالث وظهور هذه الموجات الفنية الجديدة حيث كان له اهتماما خاصا بالحركة الفنية بالدولة العثمانية واهتم بشكل خاص بالفنانين و كان له دور فى إرسال مجموعة من المبعوثين بلغ عددهم ٨٠ فردا إلى باريس واستُقبل هؤلاء فى فرنسا استقبالا حسنا و قد تأثروا بما شاهدوه هناك من نهضة فنية وعبروا عن ذلك من خلال رسائلهم إلى السراى العثمانى فى إستانبول و عند عودتهم حملوا معهم الكثير من خرائط و تخطيطات لحدائق باريس و قصورها وأرادوا أن يطبقوا ما شاهدوه فى بعض عمائر إستانبول [٣٣٦].

و يظهر أسلوب عصر زهرة اللاله فى أعمال السلطان أحمد المعمارية باستانبول لاسيما فى بعض الأسبلة و صنابير المياه العامة (جشمه لر) وكذلك أعمال الصدر الأعظم داماد إبراهيم باشا سواء التى شيدها فى استانبول أو فى مسقط رأسه مدينة نوشهر **Nevşehir** والتي تنوعت بين المدارس والأسبلة والمكتبات والحمامات . وتعبر زخارف هذه المنشآت عن روح العصر وأسلوبه الزخرفى لاسيما استخدامه زهرة اللاله بأسلوب طبيعى

---

(٣٣٥) صدر أعظم " Sadrazam " لقب كان يطلق على المسئول الأول فى إدارة الدولة العثمانية، وكان يطلق على الشخص الأول المسئول فى الدولة لقب " الوزير " وعندما ازداد عدد الوزراء صار يطلق عليه الوزير الأعظم ثم استبدل بلقب الصدر الأعظم . والصدر كلمة عربية تعنى مقدمة الشئ أو أوله ومنها جاءت كلمة أو لقب الصدارت أو الصدر الاعظم فى اللغة التركية وذلك كلقب أطلق على أهم رجل فى الدولة بعد السلطان العثمانى.
أنظر :
- Mehmet Zeki Pakalin : Osmanlı Tarih Deyimleri, Cilt 3 , Ist. 1983 , P. 77 .

(٣٣٦) - Oktay Aslanapa : Türk Sanatı, P. 276

وكذلك بقية العناصر النباتية من زهور و أغصان ملتفة و أوراق نباتية نفذها الفنان بأسلوب أقرب إلى الطبيعة .

واستخدم ألوان زاهية ومتعددة مثل الأصفر والأزرق الفاتح والأحمر والأخضر الفاتح واللازوردى والبنى، وقلة استخدام البلاطات الخزفية فى تكسية الجدران كما جرت العادة فى عمائر العصر الكلاسيكى السابق (٣٣٧) . وفى الواقع فإن اقتراب الدولة العثمانية من أوربا يعود إلى الفترة السابقة على حكم السلطان أحمد الثالث وبدأت بعد فشل حصار مدينة فينا سنة ١٦٨٣ م وما تعرضت جيوش الدولة العثمانية من إخفاقات عسكرية وهزائم ثم جاءت معاهدة قارلوفتشة Karlofça سنة ١٦٩٩ م والتى فرضت شروطا قاسية على الدولة العثمانية ومنذ ذلك الحين اتجهت الدولة إلى أوربا لاسيما فرنسا وظهر ذلك التأثر بأوربا فى عهد أحمد الثالث وبمساعدة داماد إبراهيم باشا كما سبقت الإشارة من قبل (٣٣٨) .

وبعد عصر السلطان أحمد يبدأ عصر جديد فى تاريخ العمارة العثمانية تميز بكثرة التأثيرات الفنية الوافدة من أوربا على العمارة والفنون التركية ويعرف هذا العصر فى المصادر والمراجع التركية بعصر الباروك(٣٣٩) التركى (١٧٣٠ - ١٨٠٨) ويبدأ هذا العصر من بداية حكم

---

(٣٣٧) - Ilknur Aktuĝ : Nevşehir Damat Ibrahim Paşa Külliyesi (Kültür Bakanlığı Yayınları) Ankara 1993 , P. 51

(٣٣٨) - Oktay Aslanapa , OP . Cit ., P. 276

(٣٣٩) الباروك " Barok " من الكلمة البرتغالية " Barroco " ومنها دخلت إلى اللغة الفرنسية وغيرها من اللغات الأوربية وكذلك اللغة التركية وتعنى هذه الكلمة اللؤلؤة غير مهذبة أو غير منتظمة الشكل . وأطلقت هذه الكلمة " الباروك " على أسلوب فنى ظهر فى البداية فى ايطاليا ومنها انتشر إلى بقية البلدان الأوربية وامريكا اللاتينية ، وأستمر هذا الاسلوب الفنى من نهاية=

السلطان محمود الأول ويستمر حتى نهاية حكم السلطان سليم الثالث [٣٤٠] .
والواقع فإن العمارة التركية ومنذ عصر الباروك بها أصبحت خاضعة لتأثيرات فنية متوالية و كانت تأتى غالبا من أوربا ونستطيع أن نلاحظ ذلك من خلال رؤية العمائر التى شيدت خلال هذه الفترة (القرنين الثامن عشر والتاسع عشر) لاسيما فى مدينة إستانبول .

=القرن السادس عشر وحتى نهاية القرن الثامن عشر . وقد استخدم الفنان الاوربى فى اسلوب الباروك اشكال وعناصر زخرفية اختلفت عن تلك التى كانت سائدة فى فنون عصر النهضة بأوربا ولجأ الى الابهار واستخدام الخطوط المنحنية والاسطح المائلة والمتموجة واستخدم كذلك الالوان الزاهية كالاصفر والازرق والاخضر الفاتح والذهبى وبمعنى آخر فقد تمرد الفنان عن تقاليد وأساليب عصر النهضة الكلاسيكية فى هذا الاسلوب الجديد ، وقد تم تنفيذ أسلوب الباروك فى القصور والمبانى التذكارية الضخمة فى العديد من عواصم الدول الاوربية وعلى الرغم من أن أسلوب الباروك قد انتشر فى بلدان كثيرة الا اننا نجد أن هناك اختلافات وفروق عند تطبيق هذا الاسلوب من بلد لأخر وذلك راجع بطبيعة الحال الى اختلاف البيئة وكذلك التراث التاريخى والفنى وكان لكل بلد بصمته واضافاته فى هذا الاسلوب وهذا ما حدث فى تركيا حيث مزج الفنان التركى بين هذا الاسلوب وبين بعض الأساليب الفنية والعناصر الزخرفية التقليدية ولهذا عرف بالباروك التركى . وإذا كان طراز الباروك قد ظهر فى ايطاليا فانه وصل الى مرحلة الكمال والنضج فى فرنسا ومنها وصل الى تركيا أى ان هذا الاسلوب قد عرفته اوربا قبل تركيا بفترة طويلة . ولم يقتصر طراز الباروك على فن العمارة فقط بل امتد الى فنون الآداب والموسيقى والتصوير الاوربى . أنظر :

- Flavio Conti : Barok Sanatını Tanıyalım , çev.Solmaz Turunç, Istanbul. Tarihsiz , P. 3 ;Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi, Cilt 3. Istanbul . Tarihsiz , PP. 1326 – 1331 ; Kemal Demiray :Temel Türkçe Sözlük , 1.baskl, Istanbul . 1988 , PP. 101

(٣٤٠) - Celal Esad Arseven : Türk Sanatı , Istanbul . 1984 , P. 83

وفى عهد السلطان محمود الثانى (١٨٠٨ - ١٨٣٩) ظهر أسلوب فنى جديد وافد من أوربا أيضا ونعنى به الأسلوب الامبراطورى [٣٤١] واستمر هذا الأسلوب حتى عهد السلطان عبد العزيز (١٨٦١ - ١٨٧٦) . والأسلوب الامبراطورى ظهر فى تركيا بعد ظهوره فى أوربا بفترة طويلة وذلك فى عهد السلطان محمود الثانى عندما شيد جامع نصرتيه فى حى طوب خانه عام ١٨٢٦ م ، حيث كان هذا الجامع أول عمل معمارى يظهر به الاسلوب الامبراطورى فى العمارة العثمانية ليحل بذلك محل اسلوب الباروك السابق[٣٤٢] . وتستمر موجة التأثيرات الفنية الوافدة على العمارة والفنون

---

(٣٤١) الاسلوب الامبراطورى " Ampir Uslubu " ظهر فى فرنسا على عهد نابليون بونابرت سنة ١٨٠٤ م واستمر نحو ٣٠ سنة اى حتى عصر الملك لويس فيليب ، وكانت فنون اليونان وروما القديمة هى الملهمة لهذا الفن الامبراطورى الجديد ، وقد انتشر هذا الطراز الفنى الى كافة البلدان الاوربية ووصل هذا الطراز الى استانبول فى عهد السلطان محمود الثانى نتيجة قدوم بعض المعماريين (المهندسين) الأوربيين إلى تركيا وكذلك احضار لوحات فنية وقطع فنية أوربية الى استانبول وطبق الفنانون الاتراك هذا الاسلوب الجديد فى بعض العمائر والتحف التطبيقية ولكن الاسلوب الامبراطورى التركى جاء مختلفا بعض الشئ عن مثيله الاوربى حيث اكتسب فى تركيا بعض الخصائص التى تتناسب مع البيئة والذوق التركى وكذلك التقاليد الفنية المتوارثة ولهذا جاءت عمائر هذا الاسلوب مختلفة عن عمائره فى فرنسا وألمانيا وروسيا ففي حين نجد زخارف هذا الاسلوب فى اوربا يغلب عليها الاشكال الأدمية والحيوانية نجد ان الفنان التركى استعاض عن تلك الاشكال بالعناصر النباتية الزخرفية كالزهور والورود وثمار الفاكهة وذلك لان الأشكال الحيوانية والأدمية لا تتفق مع التقاليد التركية . أنظر :

- Celal Esad Arseren: Sanat Ansiklopedisi, Cilt 1, Istanbul.1983,PP. 52 –62 .

(٣٤٢) أوقطاى آصلان آبا : فنون الترك و عمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى ، إستانبول ١٩٨٧ ص ٢١٤ .

التركية حتى نهاية القرن التاسع عشر و لكن نجد أن المعمار التركى و خاصة فى الربع الأخير من القرن التاسع لجأ إلى بعض الطرز أو الأساليب المختلطة بعضها أوروبي و بعضها شرقى وأستخدمها في بعض المنشآت المتأخرة و لا نستطيع أن نحدد طراز معين أو محدد لمنشآت هذه الفترة بل هى وكما سبق القول عبارة عن أساليب مختلطة و متداخلة مزج بينها الفنان التركى بعد أن مر بتجارب كثيرة خلال القرنين الأخريين (الثامن عشر والتاسع عشر) و بعد ان خضع لتأثيرات أوربية كثيرة ، و بالفعل شيدت بعض العمائر المتأخرة وفق هذا الطراز المختلط عبارة عن جوامع و قصور .

وربما كان الفنان التركى فى هذه الفترة المتأخرة من القرن التاسع عشر فى مرحلة البحث عن الذات وعن الأسلوب الذى يتفق مع تراثه الفنى الكبير وأطلق على هذه المرحلة الأسلوب الكلاسيكي الجديد وهو يستمر من سنة ١٨٧٥ وحتى ١٩٢٣ أى منذ إنشاء قصر تشراغان سراى باستانبول وحتى قيام الجمهورية التركية[٣٤٣] . وهناك بعض النقاط تجدر الإشارة إليها ونحن بصدد الحديث عن التأثيرات الفنية الأوربية فى العمارة التركية منها ان الفنان التركى لم يقبل هذه الأساليب والطرز الوافدة كما هى بل وضعها فى قالب تركى لكى تناسب البيئة التركية ، وبمعنى آخر انه بعد أن استوعب هذه الأساليب مزج بينها وبين الأساليب التركية التى ورثها عبر تاريخه الفنى الطويل ولهذا أطلق عليها أحيانا الباروك التركى والأسلوب الإمبراطورى التركى ، وذلك لتميز هذه الأساليب عن الأساليب الأوربية أى أن الفنان صاغ هذه الأساليب وفق الذوق التركى العام ولهذا جاءت منسجمة فى الغالب وغير

(٣٤٣) - Arseren , Turk Sanatı , P . 83

متنافرة مع الأساليب المحلية الأخرى التى استخدمها الفنـــان . أيضـــا نجـــد العمارة العثمانية وبرغم هذه التأثيرات الفنية القوية الوافدة من أوربا استطاعت أن تحافظ على شخصيتها وأصالتها فبقى الشكل العـــام للجوامـــع العثمانيـــة الكبرى مكونا من قسمين مكان أو بيت للصلاة و صحن (حرم)[٣٤٤] واحتفظت صحون الجوامع بالبوائك ذات القباب الصغيرة ، واحتوت هذه الجوامع فـــى الغالب على مئذنتين وغطيت أماكن الصلاة بقباب كبيرة تهيمن على المكـــان كله. أيضا نجد أن الفنان التركى استبعد بعض الأشكال الزخرفيـــة التـــى لا تتناسب مع تقاليده و ثقافته مثل الأشكال الآدمية والحيوانية واستعاض عنهـــا بالعناصر النباتية والتى جاء بعضها متأثرة بالأسلوب الأوروبى مثـــل أوراق الاكنتس وثمار الفاكهة ونفذت بأسلوب أقرب إلى الطبيعة ، هذا بالإضافة إلى الزخارف الكتابية والتى لم تفقد دورها خلال هذا العصر . وتجدر الإشـــارة إلى أن كافة المنشآت والعمائر العثمانية التى شيدت خلال هذا العصر خضعت للتأثيرات الفنية الأوربية سواء كانـــت عمـــائر دينيـــة كـــالجوامع والزوايـــا

---

(٣٤٤) يختلف مدلول كلمة " حرم " فى التركية العثمانية عن مدلولها فى العربية فهذه الكلمـــة " حَرَم Harem " تعنى فى العمارة العثمانية صحن أو فناء الجامع أو المنشأة و تعادل كلمة " أولو Avlu " في التركية الحديثة ، أيضا تعنى كلمة " حرم " المكان أو القســـم المخصـــص للنساء فى البيت أو القصر وغير مسموح للرجال بدخوله (اى الحريم) . وهناك كلمة حريم " Harim " وهى مشتقة من الكلمة السابقة وتعنى فى المصطلح المعمارى العثمانى مكان أو بيت للصلاة وهو المكان المغطى فى الغالب بقبة مركزية كبيرة ، وأحيانا تطلق كلمة جـــامع على مكان الصلاة فقط دون الصحن . أنظر :

- Arseven : Sanat Ansiklopedisi, C.2 , Istanbul . 1965 , P. 688 ; Doğan Hasol: Ansiklopedik Mimarlik Sözlüğü , 2. Baskı , Ist. 1979 , P. 56

والأضرحة أم عمائر مدنية كالقصور والاستراحات والأكشاك[٣٤٥] والبيـوت وحتى الحدائق العامة وكذلك مباني إدارات الدولة التى أنشـئت خـلال هـذه الفترة . وتتناول هذه الدراسة أهم الجوامع العثمانية التى شيدت فى إسـتانبول فى القرنين الثامن عشر و التاسع عشر و تظهر بها تلك التأثيرات الأوربية .

جامع نور عثمانية (١١٦٩ هـ – ١٧٥٥ م) (شكل رقم ١٩) (لوحات ١٨٠-١٨٦)

بدئ في إنشاء جامع نور عثمانيه سنة ١١٦٢ هـ – ١٧٤٨ م فى عهـد السلطان العثمانى محمود الأول[٣٤٦] واكتمل بناءه فى عهد السـلطان عثمـان الثالث[٣٤٧] سنة ١٧٥٥ وشيد هذا الجامع ضمن مجموعة معماريـة ضـخمة اشتملت على مدرسة وداراً لإطعام الفقراء وضريح ومكتبة وسبيل ومجموعة كبيرة من الدكاكين بالإضافة إلى الجامع أهم كتلة معمارية بالمنشـأة ، ويعـد جامع نور عثمانية أول عمل معماري ضخم تظهر به الأساليب والتـأثيرات الأوربية .

---

(٣٤٥) الكوشك " Koşk " كلمة تركية معناها الاصلى غطاء أو ستارة أو مظلـة وتعنـى فـى المصطلح المعمارى البيوت الصيفية التى تقام فى الاماكن المفتوحة وسط الحدائق والغابـات وتكون مستقلة في الغالب ، أيضا تعنى البناء الصغير المُشيَّد فى حديقة احد السرايات ويتميز بزخارفه وصغر حجمه ويكون مستقلا وبعيدا بعض الشيء عن كتلة السراى الرئيسية أنظر:
- Arseven , Sanat Ansiklopedisi , C. 3 , Ist. 1966 , P. 1139

(٣٤٦) السلطان محمود الأول ابن السلطان مصطفى الثانى ولد سنة ١٦٩٦ و توفى سنة ١٧٥٤ و حكم ٢٤ سنة وهو السلطان الرابع والعشرون بين سلاطين الدولة العثمانية. أنظر:
- Abdulkadir Dede oğlu, Op. Cit, P.70

(٣٤٧) السلطان عثمان الثالث ابن السلطان مصطفى الثانى وُلد سنة ١٦٩٩ و توفى سنة ١٧٥٧ وبلغت سنوات حكمه ٣ سنوات . تولى عرش السلطنة بعد وفاة أخيه محمـود الأول وكـان عمره حينذاك ٥٦ سنة وهو السلطان الخامس والعشرون بين سلاطين آلـ عثمان. أنظـر : محمد ثريا : سجل عثمانى ياخود تذكره مشاهير عثمانية ، جـ١ ، إستانبول ١٣٠٨ ص ٥٦

وعلي الرغم من قصر فترة حكم السلطان عثمان الثالث إلا أنها تميزت بالهدوء والاستقرار اللذان مكنا السلطان من الاهتمام بشكل كبير بالانتهاء من هذا المجمع المعماري الضخم . ونظرا لان البناء اكتمل فى عهـد السـلطان عثمان الثالث فقد نسب إليه وعرف بجامع " نور عثمانى " وصار بعد ذلـك " نور عثمانيه " وتذكر احدي الروايات الواردة فى بعض مخطوطات ووثـائق هذا الجامع أن السلطان محمود الأول استدعى ناظر البناء درويـش أفنـدى وطلب منه أن يعد له تخطيط مبدئى (كروكى) للجامع وأن يكون الجامع بقبة واحدة كبيرة وليس به أية أعمدة داخلية حاملة ، وأن يحتوى الجامع على عدة طوابق ومقاصير سلطانية وبعد أن وضع المعمار تخطيط الجامع على لوحـة كبيرة عرضت على السلطان وأعجب به وأعطى أوامره بالتنفيذ ، وعُيّن على أغا مشرفا على البناء ومعه سيمون قلفا ، وتشير هذه الرواية أن السلطان كان له رأيا أو رؤية فى شكل وتخطيط جامعه(٣٤٨)، ويتكون جامع نور عثمانية من جزئين مكان الصلاة وصحن . أما مكان الصـلاة (Harim) فعبـارة عـن مساحة مربعة كبيرة تغطيها قبة ضخمة يبلغ قطرها ٢٥,٧٥م وتعتمد هذه القبة على أربعة عقود ضخمة وتعتمد هذه العقود الضخمة بدورها علـى أربعـة أبراج ضخمة بمربع الجامع من الخارج ويعلو هذه الأبراج من الخارج قبيبات صغيرة وتتميز القبة الكبيرة بضخامتها وارتفاعها وكذلك ارتفاع رقبتها التـى فتح بها عدد كبير من الشبابيك المتجاورة وهى شبابيك صغيرة مستطيلة لهـا عقود صغيرة محمولة على أعمدة صغيرة مدمجة. وتبرز منطقة المحراب عن جدار القبلة وهى عبارة عن دخلة كبيرة نصف دائريـة يتوسـطها محـراب رخامى له قمة من عقد منفذ بأسلوب الباروك ويتشابه مع عقود مداخل الجامع

---

(٣٤٨) - Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi , P.390

الجانبية ويحيط بالمحراب أعمدة رخامية مدمجة رشيقة فى مستويين، و يوجد على يمين المحراب منبر رخامى ضخم نفذت زخارفه وفق الأسلوب الزخرفى السائد فى الجامع وهو المتأثر بالأساليب الأوربية ويظهر ذلك فى الزخارف المحفورة أعلى باب المبنر . وتوجد بداخل الجامع – بيت الصلاة – مقصورة سلطانية مرتفعة فوق أعمدة صغيرة و كان يصل إليها السلطان من ممر خاص خارج الجامع و لها سياج من المعدن زخرف بالأساليب الجديدة ، وتوجد مقصورة أخرى تقابل السابقة وذلك للحفاظ على ظاهرة التماثل أى انه يوجد الجامع مقصورتان ، وهناك صفة أو دكة للمؤذن تقع أعلى الباب الموصل بين الصحن وبيت الصلاة . ويتميز جامع نور عثمانية بشدة ثرائه الزخرفى الداخلي حيث يوجد أشرطة كتابية كثيرة وهى عبارة عن آيات من القرآن الكريم وضعت داخل خراطيش ، وساهم فى كتابة هذه الكتابات خطاطون مشهورون ولكن سُجّل اسم واحد فقط منهم داخل الجامع وهو الخطاط على بن مراد ، والكتابات متنوعة وإن كان أغلبها آيات من القرآن الكريم ولكن هناك أحاديث نبوية شريفة و أسماء الله الحسنى وكذلك اسم المنشئ وآبائه وأجداده وذلك بالنص التأسيسي أعلى مدخل الجامع(٣٤٩) . أيضا تميز جامع نور عثمانية بكثرة استخدام الرخام فى تكسية جدرانه وأرضياته ، وفوق التكسيات الرخامية الداخلية توجد الأشرطة الكتابية السابق الإشارة إليها وهى على مستويين ، وهناك زخارف عبارة عن عقود متموجة وأشكال محارية أو صدفية وأوراق الاكنتس كل ذلك منفذ وفق الأسلوب الأوربي " الباروك " وإن كان بروح تركية . ويتميز صحن جامع نور عثمانية بشكله

---

(٣٤٩) - Aras Neftçi " Nuruosmaniye Kulliyesindeki Yazılar" Sanat Tarihi Defterleri , 1 , Ist. 1996 , PP. 7-30 .

الفريد حيث له مسقط نصف بيضاوي تقريبا وهو صحن مكشوف لا يوجد به شادروان للوضوء كما هى العادة فى الجوامع السلطانية ويحيط بالصحن أروقة تلتف حوله و يبلغ عدد قباب أروقة الصحن ١٤ قبة صغيرة محمولة على عقود تعتمد على١٢عمود رخامى لها تيجان منفذة وفق أسلوب الباروك . وللجامع مئذنتان تقعان فى زوايا الصحن عند التقاءه ببيت الصلاة ، وهى مآذن مرتفعة لكل منها شرفتان حجريتان . ويعتبر جامع نور عثمانية أكبر وأهم أثر عثمانى ظهر به طراز الباروك التركى ، وكما شاهدنا فكل زخارف الجامع لاسيما الحجرية والرخامية والنباتية منفذة بهذا الأسلوب ، كذلك شكل صحن الجامع ومداخله الرئيسية والعناصر الزخرفية المميزة مثل أصداف البحر والعقود المتموجة وأوراق الاكنتس كل هذه العناصر بالإضافة إلى تخطيط الجامع الجديد كان يعد بمثابة بداية أسلوب الباروك التركى الجديد فى منتصف القرن الثامن عشر(٣٥٠) . وعلى الرغم من ذلك فأن نور عثمانيه لا يزال مرتبطا بالطراز الكلاسيكى فى بعض الأمور ، منها نظام المجمعات المعمارية حيث أن الجامع كما ذكرنا شُيِّد ضمن مجموعة معمارية احتوت على وحدات متعددة تؤدى وظائف وأغراض متنوعة مثل مجمعات العصر الكلاسيكى ، أيضا نجد أن جامع نور عثمانية يعتبر فى بعض الأمور امتدادا لعمل من أعمال المعمار سنان وهو جامع مهرماه سلطان فى حى ادرنة قابى Edirne Kapı باستانبول .

وفى هذا الجامع الذى شُيِّد فى منتصف القرن السادس عشر نرى المعمار سنان يتبع أسلوبا جديدا أو فكر جديد استعاض به عن نصفى القبة

---

(٣٥٠) - Oktay Aslanapa , Op. Cit , P. 393

حول القبة الكبرى وذلك بان قام بعمل أربعة أبراج ضخمة فى زوايا مربع القبة - الجامع - وارتفع بجدران الجامع وارتكزت عقود القبة الأربعة على هذه الأبراج فى زوايا البناء وبذلك تحقق له استخدام قبة كبيرة و تغطية مساحة الجامع الكبيرة بقبة واحدة دون اللجوء إلى أنصاف القباب ، أيضا أتاح له الارتفاع بجدران الجامع فتح عددا كبير من الشبابيك فى المستوى العلوى على وجه الخصوص مما أدى إلى توفر الإضاءة بجامع مهرماه سلطان (٣٥١).

أيضا شُيِّد هذا الجامع فوق قاعدة مرتفعة ، ويشبه جامع نور عثمانية هذا الجامع سواء فى القاعدة المرتفعة التى شُيِّد فوقها أو القبة الكبرى وطريقة اعتمادها على العقود الأربعة الكبيرة و التى ترتكز على الأبراج الركنية . وخلاصة القول إن جامع نور عثمانية وإن كان يمثل بداية لطراز وأسلوب معماري وفني جديد متأثر بأساليب أوربية وافدة إلا انه ظل مرتبطا ببيئته وبالتراث المعمارى العثمانى التقليدى .

جامع آيازمه (١١٧٤ هـ - ١٧٦٠ م) (شكل رقم ٢٠) (لوحات ١٨٧ ـ ١٨٩)

قام بإنشاء هذا الجامع السلطان مصطفى الثالث (٣٥٢) تخليدا لذكرى وفاة والدته مهرشاه أمينة سلطان التى توفيت سنة ١١٤٥ هـ - ١٧٣٢ م و دفنت

---

(٣٥١) - Erdem Yücel"Edirne Kapısı Mihrumah Sultan Camisi"Türkiyemiz Dergisi , Sayı : 36 , Şubat 1982 , PP. 1-6

(٣٥٢) السلطان مصطفى الثالث ابن السلطان احمد الثالث و والدته مهر شاه أمينه سلطان ولد سنة ١٧١٧ م و توفى سنة ١٧٧٤ م ، وحكم الدولة العثمانية نحو ١٧ عاما . تولى الحكم بعد وفاة السلطان عثمان الثالث وكان عمره ٤٠سنة . وهو السلطان السادس والعشرون بين= =سلاطين آل عثمان . شهد عهده زلزالا شديدا ضرب إستانبول وهدم الكثير من منشآتها قام على أثرها السلطان مصطفى بحملة كبيرة لترميم و إعادة بناء ما دمره الزلزال و من أهم

عند وفاتها فى الضريح الموجود بالجامع الجديد باستانبول [٣٥٣] . وبدأ السلطان مصطفى الثالث عملية البناء فى جامع آيازمه فى العام الأول من حكمه عام ١٧٥٧م و انتهى البناء عام ١٧٦٠ م و اشرف على عملية البناء ناظر البناء اسحاق آغا . و يقع الجامع بحى آيازمه باسكودار فى الطرف الآسيوى من إستانبول و لهذا عرف بجامع آيازمه ، ويحتل هذا الجامع موقعا فريدا حيث شُيِّد فوق ربوة تشرف على أُسكودار و تطل على مضيق البوسفور ، وهذا الجامع يشبه جامع نور عثمانية ولكن حجمه أصغر بكثير من نور عثمانية كما أن ليس به صحن ولكن فناء يحيط به من الخارج عبارة عن حديقة ولها سور فتح به بعض الأبواب . والجامع عبارة عن مساحة مربعة يغطيها قبة واحدة كبيرة تعتمد على مثلثات كروية تعتمد بدورها على أربعة عقود كبيرة يدعمها أربعة أبراج فى زوايا مربع البناء وهى أبراج ضخمة ومرتفعة وتنتهي بقبيبات صغيرة تغطيها من الخارج .

وتتميز جدران جامع آيازمه بارتفاعها و كثرة عدد الشبابيك بها سواء فى المستوى السفلى أو العلوى ، أيضا تميزت القبة بارتفاعها وارتفاع رقبتها والتى فتح بها مجموعة من الشبابيك الصغيرة لها عقود صغيرة مدببة ، وشيد الجامع بقطع الحجر المتوسط الحجم وكسيت جدرانه الداخلية بالرخام الأبيض وكذلك أرضياته ، ويتقدم الجامع رواق أمامى مكون من قبتين فى طرفى

أعماله المعمارية إعادة بناء جامع محمد الفاتح الذى تهدم نتيجة الزلزال و بناء جامع آيازمه و جامع لاله لى باستانبول . انظر :

- Reşad Koçu: Osmanlı Padişahları, PP. 314 – 318 ; Abdulkadir Dede oğlu OP. Cit . P. 72

(٣٥٣) حافظ حسين أيوانسرايى : حديقة الجوامع ، جـ٢، إستانبول ١٢٨١،ص١٨٩

الرواق ولهما شكل بيضاوى وفى الوسط قبو متقاطع وتطل بائكة هذا الرواق على الفناء أو الحديقة الأمامية بخمس عقود نصف دائرية أكبرهـا وأعلاهـا العقد الأوسط ، وتعتمد هذه العقود على ستة أعمدة رخامية صغيرة ، ويصعد إلى جامع آيازمه بواسطة سلم حجرى مستدير الشكل .

ومن الجدير بالذكر أن جامع آيازمه شُيِّد فوق قاعـدة مرتفعـة أى أن المعمار لم يكتف بالربوة المرتفعة المشيد فوقها الجامع بل ارتفع بالجامع وذلك حتى يكون الجامع ظاهرا للعيان من كل الاتجاهات ومن على مسافات بعيـدة وهذا ما تحقق بالفعل ، وللجامع مئذنة واحدة حجرية تقع على يمين المـدخل ولها شرفة واحدة . وجامع آيازمه يمثل الأسلوب الفنى الذى ساد فى عمـائر إستانبول خلال هذا العصر وهو أسلوب الباروك ويظهر ذلك فـى زخـارف القبة من الداخل وكذلك الجدران وهى زخارف منفذة بالألوان المائيـة وهـى عبارة عن زخارف نباتية بأسلوب الباروك ، وأيضا استخدم المعمار أنـواع متنوعة من العقود منها العقد المدبب والنصف دائرى .

ومحراب الجامع من الرخام وكذلك المنبر ونفذت زخارفهما بالأسـلوب الفنى الجديد ، ويوجد بالجامع مقصورة سلطانية ، وكما سـبق القـول فهـذا الجامع يعتبر صورة مصغرة من نور عثمانية ولكـن دون صـحن وأروقـة وبمئذنة واحدة و لكن أهم ما يميزه مكانه الفريد . ويوجد نص كتـابى فـوق مدخل الجامع بخط الثلث باللغة العثمانية و يحتوى على اسم السلطان مصطفى الثالث و القابه ويشير إلى أن هذا الجامع شيد علـى روح والـدة السـلطان

مُهرشاه أمينة خاتون وروح أخو السلطان الأكبر الأميـر سـليمان سـلطان وتاريخ الانتهاء من البناء وهو ١١٧٤ هجرية (٣٥٤)

جامع لاله لى (١١٧٧ هــ – ١٧٦٣ م) (شكل رقم ٢١) (لوحات ١٩٠ ـ ١٩٢)

انشأ هذا الجامع الضخم السلطان مصطفى الثالث (٣٥٥) وهو أهم أعماله المعمارية التى تحمل اسمه باستانبول . ويقع الجامع بحى لاله لى Laleli أحد أهم أحياء مدينة استانبول القديمة ، وقد استغرق البنـاء فـى هـذه الجـامع وملاحقه فترة زمنية امتدت من سنة ١٧٥٩ م و حتى ١٧٦٣ م وأشرف على البناء المعمار محمد طاهر آغا . ويعتبر جامع لاله لى المثال الضخم الثـانى بعد نور عثمانية حيث ترسخت الأساليب الفنية الأوربيـة لاسـيما أسـلوب الباروك وهضم الفنان التركى هذه الأساليب و أبدع فى الأمثلة التالية (٣٥٦) . وكعادة الجوامع السلطانية الكبيرة يتكون جامع لاله لى مـن جـزئين مكـان مغطى للصلاة و صحن مكشوف ذو أروقة . والجزء الأول من الجامع وهـو مكان الصلاة عبارة عن مساحة مربعة غطيت بقبة مركزية تعتمد على ثمانية أعمدة وهذا الأسلوب معروف في العمارة العثمانية من قبل حيث طبقه معمار سنان فى جامع رستم باشا بامينونو باستانبول سـنة ١٥٦١م(٣٥٧) . وتحمـل الاعمدة الثمانية بجامع لاله لى عقود مدببة من قطع الرخام باللونين الأبـيض والأسود وتحمل هذه العقود القبة المركزية وقطرها ١٢,٥م . وتبرز منطقـة

---

(٣٥٤) - Ibrahim Hakki Konyalı :Abideleri ve Kitabeleriyle Üskudar Tarihi, Cilt . 1 , Istanbul . 1976 , P. 96

(٣٥٥) انظر حاشية رقم ٤١٥ ص ٣٧٣ من هذا الكتاب .

(٣٥٦) - Aslanapa , Osmanli Devri Mimarisi , P. 395

(٣٥٧) - Oktay Aslanapa:Mimar sinanin Hayati ve Eserleri,Ankara 1988,P.56

المحراب عن جدار القبلة و يغطى هذه المنطقة نصف قبة و محراب الجـــامع رخامى على جانبيه عمودان من الرخام الأبيض ، والمحراب وزخارفه وقمته تتبع أسلوب الباروك التركى ويوجد منبر رخامى على يمين المحراب والمنبر له قمة مدببة وهو ينسجم مع المحراب فى زخارفه . وقد فتح فى المســتوى السفلى من جدران الجامع مجموعة كبيرة من الشــبابيك المســتطيلة يعلوهــا شبابيك معقودة عليها أحجبة من الجص والزجاج الملون . ويزخرف الجــامع كتابات قرآنية تعلو أعتاب الشبابيك السفلية ومحراب الجامع ، وتوجد أســماء الخلفاء الراشدين على المثلثات الكروية الحاملة للقبة المركزية ، أيضا يوجــد داخل الجامع مقصورة سلطانية يحملها ١٤عمودا صغيرا .

والجزء الثاني من الجامع وهو الصحن عبارة عن مســاحة مســتطيلة يحيط بها أربعة أروقة يغطيها ١٨ قبة صغيرة تعتمد على أعمدة رخاميــة ، ويتوسط الصحن شادروان للوضوء . ويوجد للجامع مئذنتان تقعان عند التقاء الصحن ببيت الصلاة وهى مآذن حجرية اسطوانية الشكل لكل منهــا شــرفة واحدة و قمتها كمثرية الشكل وتتفق المآذن فى أشكالها مع أســلوب الجــامع وعصره . وجامع لاله لى شُيِّد فوق طابق مرتفع أى فــوق بــدروم ، ومــن المعروف أن المعمار يلجأ إلى الارتفاع بقاعدة الجــامع لإضــفاء جــو مــن الضخامة ومحاولة جعل الجامع يهيمن أو يشرف على المنطقة المشــيد بهــا وكأنه شُيِّد فوق ربوة مرتفعة . وكما هو الحال فى جامع نور عثمانيــة نجــد أيضا أن جامع لاله لى وعلى الرغم من التأثيرات الاوربية فى بعض عناصره إلا انه استخدم تخطيط عرف فى العصر الكلاسيكى واحتفظ بتقاليد العمــارة العثمانية على الرغم من أنه ينتمي إلى طراز الباروك التركى .

جامع نُصرتيه (١٢٣٨ هـ – ١٨٢٢ م) (شكل رقم ٢٢) (لوحات ١٩٣ـ ١٩٦)

انشأ هذا الجامع السلطان العثمانى محمود الثانى(٣٥٨) فى منطقة طوب خانه وسط معسكرات الجيش العثمانى ، وكان يوجد فى هذا الموقع من قبل جامع آخر شيده السلطان سليم الثالث و لكنه دُمر نتيجة الحريق الضخم الذى شب فى جمادى الآخر من سنة ١٢٣٨ هـ – ١٨٢٢ م ونتج عنه احتراق المعسكرات و الجامع ومئات البيوت . وشُيِّد السلطان محمود الثانى جامع النصر أو نصرتيه مكان الجامع القديم(٣٥٩) . وقد انعكس الأسلوب الفنى الجديد الذى ظهر فى عهد السلطان محمود الثانى على جامع نصرتيه وهو الأسلوب الإمبراطورى(٣٦٠) ، ويعتبر جامع نصرتيه بمثابة بداية لهذا الأسلوب فى عمائر إستانبول . ومن الجدير بالذكر أن هذا الأسلوب الفنى كان معروفا فى أوربا منذ فترة طويلة قبل ظهوره فى عمائر الدولة العثمانية . أيضا يلاحظ أن عهد السلطان محمود الثانى شهد امتزاج أكثر من أسلوب فنى ، فهناك عمائر شُيِّدت وفق طراز أو أسلوب الباروك وأخرى شيدت وفق الأسلوب الإمبراطورى وأخرى جمعت بين هذه الأساليب ، ويعتبر جامع

---

(٣٥٨) السلطان محمود الثاني ابن السلطان عبد الحميد الأول ، والدته نقشديل والدة السلطان ، وُلد سنة ١٧٨٢ م و توفى سنة ١٨٣٩ م و حكم الدولة العثمانية فترة طويلة بلغت ٣١ سنة (١٨٠٨ – ١٨٣٩) . كان شاعرا و خطاطا و موسيقيا . و كان له اهتمام بالعمائر حيث رمم و جدد معظم الجوامع الكبيرة فى إستانبول و شيَّد فى مكة المكرمة مدرسة و جدد المسجد الأقصى و أفتتح بعض المدارس فى إستانبول بالإضافة إلى إنشاءه جامع نصرت أو نصرتيه بطوب خانه . والسلطان محمود الثاني هو السلطان الثلاثون من سلاطين آل عثمان . أنظر :
Dede oğlu , Osmanlı Albumu , p. 77

(٣٥٩) حافظ حسين آيوانسرايي : حديقة الجوامع ، جلد ٢ ، ص ٦٣

(٣٦٠) انظر حاشية رقم (٣٤١) ص ٣١٥ من هذا الكتاب .

نصرتيه من أجمل الأمثلة المعمارية التى يظهر بها الأسلوب الإمبراطورى ، و قد بدأ السلطان محمود الثانى فى بناء جامع نصـــرتيه ســـنة ١٢٣٨ هـ / ١٨٢٢ م و استمر البناء أربعة أعوام حتى انتهى سنة ١٢٤٢ هـ – ١٨٢٦م ، وعهد السلطان محمود لأول مرة بعملية الإنشاء إلى مهندس مسـيحى وهـو كيركور باليان[٣٦١] . والجامع مكون من طابقين ، طابق بدروم والطابق الثانى هو الجامع أى أن المعمار ارتفع بالجامع كما جـرت العـادة فـى جوامـع السلاطين فى هذا العصر. و الجامع عبارة عن مساحة مربعة يغطيهـا قبـة واحدة كبيرة يبلغ ارتفاعها ٣٣م وقطرها ٥و٧ م وترتكز القبة علـى أربعـة عقود كبيرة بواسطة مثلثات كروية[٣٦٢] . وعقود القبة الكبيرة نصف دائرية ، وتعتمد هذه العقود الأربعة على أربعة أبراج فى مربع الجامع و لهذه الأبراج شكل منتفخ من أعلى يعلوه نهاية بصلية الشكل . والعقود الأربعة يحيط بهـا من الخارج أشكال جفوت بارزة ودرابزين حجرى مفرغ وكل هذه الزخارف الحجرية البارزة تتفق مع الأسلوب الإمبراطورى . وللقبة رقبة مرتفعة فـتح بها نوافذ صغيرة معقودة بعقود نصف دائرية صغيرة وبين كل نافذة وأخرى من الخارج عمود حجرى صغير مدمج ولهذه الأعمدة الصغيرة تيجان حجرية يعلوها رؤوس نحاسية مذهبة تشبه ثمرة الكمثرى ولها شكل جمالى مميز لقبة جامع نصرتيه . ومنطقة المحراب تبرز عن جدار القبلة بالجامع و تأخذ شكل نصف دائرى و يغطيها نصف قبة . وقد كسيت القبة الكبرى و نصـف قبـة منطقة المحراب و كذلك قباب الرواق الأمامى للجـامع بـألواح الرصـاص لحمايتها من الأمطار .

---

(٣٦١) - Aslanapa , Op. Cit. P. 431

(٣٦٢) - Ibid , P. 431

ويصعد إلى الجامع عن طريق سلم ذو طرفين عدد درجات كل طــرف ١٦ درجة سلم رخامية و كما سبق القول فالجامع مرتفع حيث يوجــد طــابق أرضى (بدروم) أسفله ويؤدى السلم إلى رواق صغير يتقدم الجامع مكون من ثلاثة قباب صغيرة تعتمد على مثلثات كروية تعتمد بدورها على عقود نصف دائرية ارتكزت على أربعة أعمدة رخامية مربعة لها تيجان رخامية أوربيــة الشكل .

ويتوسط جدار الرواق الأمامي مدخل الجامع و يعلوه نص كتابى يحتوى اسم السلطان محمود و ألقابه و قد كتب هذا النص والكتابات الداخلية بالجامع الخطاط الشهير مصطفى راقم أفندى[٣٦٣] ، ويحيط بالنص الكتابي الذي يعلــو مدخل الجامع زخارف نباتية محفورة بالرخام وفق الأسلوب الإمبراطــورى . ويوجد على يمين ويسار الرواق الأمامي للجامع الأجنحة السلطانية التى كانت مخصصة للسلطان عند مجيئه للجامع وهى من طابقين ، وللجــامع مئــذنتان رشيقتان من الحجر لكل منهما شرفتان و شكل المآذن والشرفات التى تأخــذ شكل الوريدة ولها درابزين حجرى متموج وكذلك قاعدة المآذن كل ذلك منفذ وفق الأسلوب الإمبراطورى . ويوجد بداخل الجامع محراب رخامى خالى من الزخارف وبجواره منبر رخامى به زخارف نباتية محفورة وقمتــه مدببــة ، والمنبر غنى بزخارفه وهى عبارة عن أوراق الاكنتس وأشــكال زهريــات يخرج منها أشكال نباتية . ويوجد بداخل الجامع كتابات قرآنية مــن ســورة "عم"، نفذت باللون الذهبى وهى من أعمال الخطاط مصطفى راقــم أفنــدى ، وكسيت جدران الجامع بالرخام الأبيض . وشاع فى الجامع استخدام العقــود

(٣٦٣) أصلان آبا ، فنون الترك ، ص ٢١٤ .

النصف دائرية والأعمدة الرخامية المدمجة و الأعمدة المربعة ذات تيجان منفذة بالأسلوب الإمبراطورى ، وقد اعتنى المزخرف بواجهات الشبابيك بالجامع سواء الخارجية أو الداخلية حيث أحاطها بإطارات زخرفية بالألوان المائية وزخارفها عبارة عن أوراق الاكنتس . ويتميز الجامع بكثرة عدد الشبابيك به وذلك لارتفاع جدرانه ولهذا تميز الجامع بشدة إضاءته الطبيعية . وأخيرا فان جامع نصرتيه يعتبر أول تجربة ناجحة للطراز الإمبراطورى فى العمارة العثمانية ، والطراز الإمبراطوري شأنه شأن الطرز والأساليب الفنية الوافدة من أوربا نفذه الفنان التركى وفق الذوق التركى . ومن الجدير بالذكر أن السلطان محمود الثانى شيَّد ضريحا فخما له يتبع نفس الطراز الإمبراطورى ويقع هذا الضريح فى شارع ديوان بولو بالقرب من ميدان السلطان أحمد باستانبول .

جامع كوجوك مجيديه [٣٦٤]

شيد هذا الجامع السلطان عبد المجيد الأول[٣٦٥] سنة ١٢٦٥ هـ - ١٨٤٨ م أى فى السنوات الأولى من حكمه و يعتبر أول أعماله . و يقع هذا

---

(٣٦٤) تعنى كلمة " كوجوك Küçük " الصغير فى التركية و عرف هذا الجامع بذلك لصغر حجمه و معناها جامع المجيدية الصغير نسبة إلى المنشئ السلطان عبد المجيد الأول وأيضا تميزا له عن جامع كبير آخر لنفس السلطان يعرف كذلك بـ " بيوك مجيديه " أى جامع مجيديه الكبير و هو جامع أورطه كوى و سنتعرض لهذا الجامع بالدراسة خلال هذا البحث .

(٣٦٥) هو السلطان عبد المجيد الأول ابن السلطان محمود الثانى ووالدته بزّم عالم والدة سلطان، وُلد فى استانبول فى ٢٥ ابريل من عام ١٨٢٣ م وتوفى فى ٢٥ يونيه من عام ١٨٦١ م وبلغت فترة حكمه للدولة العثمانية ٢١ سنة وهو السلطان الواحد والثلاثون بين سلاطين آل عثمان . تميز عهده بحدوث نهضة علمية حيث افتتح العديد من المدارس العليا والفنية وانشئت فى عهده خطوط السكك الحديدية وخطوط التلغراف لأول مرة وله أعمال معمارية=

الجامع الصغير فى مدخل حديقة يلديز العامة فى حى بشكطاش باستانبول .
والجامع عبارة عن مساحة مربعة يغطيها قبة واحدة كبيرة ، ويوجد على يمين ويسار كتلة الجامع من الواجهة الأمامية الدائرة السلطانية وهو المكان المخصص للسلطان عند مجيئه للجامع وتبرز هذه الأجزاء عن واجهة الجامع ولها شكل نصف دائرى . وللجامع مئذنة واحدة تقع فى الزاوية الجنوبية الشرقية ، وهى مئذنة حجرية اسطوانية ولها شرفة واحدة محمولة على مقرنصات ، ويحيط بالشرفة درابزين به أعمدة رخامية رشيقة تمتد لأعلى لتشكل عقود صغيرة وكأنها تشكل ظله للشرفة . ولمربع القبة أربعة أبراج كبيرة تعتمد عليها عقود القبة الأربعة الكبيرة وتنتهى هذه الأبراج بقمة كمثرية الشكل بها زخارف حجرية بارزة ، وهى بلا شك تنتمى إلى الطرز والأساليب الفنية الوافدة على الفن والعمارة العثمانية فى ذلك العصر .

وللقبة رقبة قصيرة ولا يوجد بها أية نوافذ صغيرة كالعادة ، وفتح بالجامع شبابيك مستطيلة فى المستوى السفلى وأخرى معقودة فى المستوى العلوى داخل عقود القبة الأربعة الكبيرة . وللجامع محراب رخامى شكلت حنيته على هيئة ضلوع بارزة وغائرة ، ويوجد على يمين المحراب منبر رخامى ذو لون احمر وله قمة مدببة ، ويوجد بالجامع كمية كبيرة من الزخارف الجصية البارزة ذات الطابع الأوربى . وللجامع مدخل واحد ورئيسى يعلوه نص كتابى باللغة التركية العثمانية يحتوى على اسم السلطان

=هامة منها قصر طولمة باغجه وجامعى بيوك مجيديه و كوجوك مجيديه و دفن فى ضريحه الموجود بحديقة سليم الأول بحى الفاتح . انظر :

- Dede oğlu , Osmanlı Albumu , P. 78 .

عبد المجيد وتاريخ البناء ويعلو هذا النص طُغراء(٣٦٦) السلطان عبد المجيد وهى منفذة على لوح رخامى بيضاوى الشكل وحولها زخارف جصية بارزة عبارة عن أوراق وأغصان ملتفة أوربية الطابع .

جامع طولمه باغجه (١٢٧٠ هـ - ١٨٥٣ م)

أمر بإنشاء هذا الجامع والدة السلطان عبد المجيد الأول بزم عالم ولكنها توفيت قبل اكتمال الجامع فأمر أبنها السلطان عبد المجيد بإتمام البناء وافتتح سنة ١٨٥٣م ، أما عن مهندس البناء فهو نيكوغوس باليان (٣٦٧) ويقع هذا

---

(٣٦٦) طُغراء " Tuğra " كلمة تركية قديمة تعود إلى لغة الاتراك الأوغوز و أصلها " تُغْـراغ Tuğrağ " و أهمل حرف الغين الأخير حيث جرت العادة عند أتراك الاوغوز إهمال حرف الغين عندما يأتى فى نهاية الكثير من الكلمات فأصبحت " تغراً " و فى اللغة التركية العثمانية رسمت و نطقت بهذا الشكل " تُغرا أو طُغرا " و كانت تعنى عند أتراك الاوغوز ختم الخاقان أو الخان أو توقيعه . و تعنى طغراء بهذا المعنى علامة التصديق على أوامر أو وثائق و تشير إلى صحة هذا الأمر أو أن الوثيقة صحيحة و كما هو معلوم فقد كان خانات الترك والتتار يستخدمون و منذ أقدم العصور علامات و توقيعات فى أوامرهم ، و بهذا المعنى استخدمت الطغراء فى العصر العثمانى كإشارة أو علامة لتأكيد صحة المراسيم و الوثائق ، وبمعنى آخر أن الطغراء تحمل معنى " التوقيع " كما تشير بعض المصادر القديمة . وقد استخدمت الطغراء عند السلاجقة الكبار وعند سلاجقة الأناضول (الروم) وعند الإمارات التركمانية بالأناضول واستخدمها العثمانيون كذلك و لكنهم استخدموا فى البداية كلمة " نشان " الفارسية ثم استخدموا معها كلمات الطغراء و التوقيع . وأقدم طغراء عثمانية ترجع إلى اورخان ابن عثمان وتعود إلى سنة ١٣٢٤ م . وكان لكل سلطان عثمانى طغراء خاصة به وكان لكل طغراء شكل كتابى معين يميزها عن الأخرى . انظر :

- Midhet Sertoĝlu : Osmanlı Türklerinde Tuĝra , Istanbul . 1975 , PP.3-8; Divanu Lugat it-Türk Tercumes , : Cev. Besim Atalay , Cilt 1, Ankara 1985 , P . 462 .

(٣٦٧) - Aslanapa , Op . Cit , P. 447

الجامع فى حى بشكطاش فى موقع رائع مطلا على مضيق البوسفور وقريب من القصر الفخم الذى شيده السلطان عبد المجيد والذى يحمل نفس الاسم (قصر طولمه باغجه). والجامع عبارة عن مربع يغطيه قبة واحدة كبيرة مرتفعة ولها رقبة قصيرة ليس بها أية نوافذ وترتكز هذه القبة بواسطة مثلثات كروية على أربعة عقود ضخمة نصف دائرية يدعمها من الخارج أربعة أبراج ضخمة ولهذا الأبراج قمم حجرية بها أعمدة صغيرة مزدوجة وأشكال مخروطية فى الأركان وافاريز وكرانيش وبمعنى آخر أن هذه الأبراج عبارة عن خليط من أساليب فنية متنوعة كالباروك والروكوكو ، وللجامع مئذنتان حجريتان رشيقتان فى طرفى الواجهة الأمامية المطلة على الطريق العام ولكل مئذنة شرفة واحدة اعتمدت على زخارف حجرية بارزة عبارة عن أوراق الاكنتس ، وتعلو المآذن القمم العثمانية التقليدية والمخروطية الشكل . وتقع الدائرة السلطانية(٣٦٨) أمام الجامع وتحتل الزاوية اليمنى واليسرى من مقدمة الجامع وتبرز عن الواجهة الأمامية وهى من طابقين ، ونصل إلى داخل الجامع عن طريق المدخل الذى يتوسط الجدار الشمالى وهو المدخل الوحيد ، ويتميز الجامع من الداخل بشدة إضاءته وذلك لارتفاع جدرانه وكثرة عدد الشبابيك به حيث فتح فى الجدار الأيمن والأيسر ثلاث شبابيك مستطيلة كبيرة لها عقود نصف دائرية ركب عليها ألواح من الزجاج الأبيض ، وفى الجدار

---

(٣٦٨) الدائرة السلطانية " Hunkar Dairesi " عبارة عن مكان أو مبنى أو وحدة صغيرة كانت تلحق بالجوامع السلطانية الكبرى وتكون فى الغالب بجوار المقصورة السلطانية ومتصلة بها ولها واجهات تطل على الطريق العام ولها مداخل خاصة وكانت هذه الوحدات أو الأماكن مخصصة لاستراحة السلطان و لوضوئه عند مجيئه إلى الجامع خاصة أيام الجمع وكان يستقبل بها بعد الصلاة بعض كبار رجال الدولة من المصلين . أنظر :

- Doğan Hasol : Op. Cit , P. 228

القبلى وضع المحراب فى الوسط مكان الشباك الأوسط وفى الجدار الشمالى وضع المدخل وهذه الشبابيك تقع فى المستوى السفلى من جدران الجامع ويعلو الشبابيك السفلية ثلاثة شبابيك فى المستوى العلوى فى كل جدار بالإضافة إلى ثلاثة شبابيك وضعت بشكل مائل تلف مع عقد القبة الكبير .
ويوجد فى وسط جدار القبلة محراب رخامى على جانبيه عمودان صغيران مدمجان وقمته مزخرفة بمقرنصات بارزة ، ويقع المنبر فى الزاوية أو فى الركن الأيمن ويفصل بينه وبين المحراب شباك كبير، وهو منبر رخامى زخرف وصُمم بنفس الأسلوب المتبع فى هذا الجامع وله قمة مخروطية والألوان المستخدمة فى المنبر وكذلك المحراب هى الذهبى والأخضر ، وزخارف الجامع من الداخل والخارج هى مزيج من الأساليب الفنية كالباروك والأسلوب الإمبراطورى ، فهناك أوراق الاكنتس والأعمدة المربعة المدمجة والأفاريز البارزة وزخارف باطن القبة المميزة حيث زخرفت بعقود متجاورة نصف دائرية والعقود بارزة وأعمدتها الصغيرة باللون البنى الفاتح ، وكذلك المثلثات الكروية بها زخارف لطبق نجمى بارز وحوله أوراق الاكنتس . وهذا المزيج بين الأساليب الفنية ساد فى عمائر النصف الثانى من القرن التاسع عشر .

جامع أورطه كوى (١٢٧١ هـ - ١٨٥٤ م) (لوحة١٩٧)

انشأ هذا الجامع السلطان عبد المجيد الأول فى منطقة أورطه كوى ، وقد شُيِّد هذا الجامع فوق لسان ممتد داخل مياه البوسفور و لهذا تحيط به المياه من ثلاث جهات ويتميز هذا الجامع بموقعه الفريد و كأنه قصر و ليس جامعا .

و يعرف هذا الجامع بـ " بيوك مجيديه " أى جامع المجيدية الكبير تميزا له عن جامع آخر للسلطان عبد المجيد أصغر منه فى بشكطاش و سبقت دراسته خلال هذا البحث . ويتبع جامع أورطه كوى أو بيوك مجيديه الأسلوب الإمبراطورى الذى كان سائدا فى تلك الفترة ، وهو عبارة عن مساحة مربعة يغطيها قبة مرتفعة ولا يوجد برقبتها أية نوافذ ، ويحمل هذه القبة أربعة عقود كبيرة نصف دائرية تعتمد على أربعة أبراج كبيرة فى أركان الجامع . وقد بالغ المعمار هنا فى زخارف الواجهات الخارجية حيث نرى الأعمدة المدمجة الضخمة وهى فى مستويين ، أيضا الأبراج الركنية وزخارفها الحجرية البارزة وقمتها والعقود النصف دائرية التى تزين أوجه هذه الأبراج من أعلاها ووضع فوق كل قمة برج هلال . وللجامع مئذنتان رشيقتان تقعان على طرفى واجهة الجامع الرئيسية الأمامية وهى مآذن اسطوانية لكل منها شرفة واحدة تحملها أوراق اكنتس ضخمة وشكل الشرفة نفسه على هيئة متموجة وقد طليت أوراق الاكنتس البارزة والحاملة للشرفات باللون الذهبى وهى المثل الوحيد بمآذن إستانبول التى طليت بالألوان الذهبية (٣٦٩) .

ويتقدم واجهة الجامع ويبرز عنها من الناحيتين أو الزاويتين اليمنى واليسرى الدائرة السلطانية وهى من طابقين ونلاحظ هنا وكذلك فى جامع ضولمه باغجه إن هذه الأماكن الخاصة بالسلطان والتى تشيد على طرفى واجهة البناء أصبحت تشغل حيزا كبيرا عن ذى قبل (٣٧٠) . ويصعد إلى داخل

---

٣١٨) - Aslanapa , Op. Cit , P. 449

٣١٩) عادة ما تتصل الدائرة السلطانية من الداخل بالمقصورة أو المحفل السلطانى وهو المكان المخصص لصلاة السلطان و يعرف هذا الجزء بـ " Hunkar Mahfili " وكان له باب خاص وعادة ما يكون مرتفع عن الجامع وله درابزين أو سياج نحاسى أو حديدى وهو=

الجامع عن طريق سلم ذو طرفين ولا يوجد رواق أمامى ووضـع المـدخل داخل عقد نصف دائرى كبير ويعلو المدخل نص كتابى باللغة العثمانية بـه اسم المنشئ و تاريخ البناء ١٢٧١ هـ ويعلو هذا النص طغراء للسلطان عبد المجيد . وكما أن الفنان بالغ فى زخارف الجامع الخارجية والمتمثلة فى الكتل الحجرية البارزة والأعمدة الضخمة المدمجة والكرانيش والأفـاريز البـارزة نجده أيضا يبالغ فى زخارف الجامع الداخلية التي يغلب عليها اللون الـذهبى والبنى الفاتح .

وتتشابه زخارف هذا الجامع مع زخارف جامع ضـولمه باغجـه وإن كانت هنا أكثر ثراء ولكنها اتبعت نفس الأسلوب الأوربى فاسـتخدم الفنـان الكرانيش البارزة والأعمدة المدمجة بأسلوب الرخام المزيف أى انـه يعطـى العمود أو جزء من الحائط ألوان بشكل خاص توحى لمن يراها للوهلة الأولى كأنها رخام حقيقى وهذا الأسلوب استخدم بكثرة فى القصور العثمانية المشيدة فى نفس الفترة . وبـاطن القبـة فـى جـامع أورطـه كـوى فريـد فـى زخارفه وهو مزخرف بأشكال تشبه عقود النوافذ والسـتائر وذا ـك بـألوان الأصفر و الأخضر الفاتح و البنى الفاتح . ويحتوى الجامع علـى محـراب رخامى بديع ومنبر رخامى وضـع فـى الـركن الأيمـن بجـوار الجـدار حتى لا يشغل حيزا كبيرا من المكان .

ويتضح لنا من خلال دراسة الجوامع التى شيدها السلطان عبد المجيـد أنها اتبعت الطراز الإمبراطورى الوافد مع استخدام بعض عناصـر أسـلوب

=يشرف على داخل الجامع من مستوى أعلى والغرض من وجود هذا المكان هـو حمايـة السلطان أثناء الصلاة ، والمحفل السلطانى فى جامع اورطه كوى وضولمه باغجه يلى باب الدخول فى المستوى العلوى .

الباروك فى الزخرفة وتظهر هذه الأساليب أيضا فى القصر الفخم الذى شيده السلطان عبد المجيد مطلا على مياه البوسفور و هو قصر ضـولمه باغجـه سرايى .

جامع الوالدة سلطان فى آقسراى (١٢٨٨ هـ – ١٨٧١ م) (شكل ٢٣) (لوحات ١٩٨ - ٢٠٣)

شُيِّد هذا الجامع فى عهد السلطان عبد العزيز[٣٧١] علـى يـد والدتـه برتفنيال Pertevniyal والدة سلطان وذلك فى ميدان آقسراى وهو من أهـم ميادين إستانبول . ويتبع هذا الجامع الأسلوب أو الطراز الفنى الذى كان سائدا زمن السلطان عبد العزيز ، وفى الحقيقة فأنه لم يكن هناك طرازا محددا زمن ذلك السلطان بل كان الأسلوب الفنى المتبع عبارة عن خليط أو مـزيج مـن الأساليب والطرز الفنية المختلفة التى كانت سائدة فى أوربا بل أن هذا العصر ظهرت فيه بعض أساليب لم تكن موجودة من قبل مثـل الطـراز القـوطى والهندى وكانت هذه الأساليب المتداخلة شائعة أيضا فـى أوربـا فـى تلـك الفترة[٣٧٢] وجامع الوالدة سلطان في أقسراى عبارة عن مساحة مربعة يغطيها قبة محمولة على أربعة عقود كبيرة ، وهذه العقود لا تظهر من خارج الجامع مثل الأمثلة السابقة بل تهبط أرجل هذه العقود داخل الجامع وكأنهـا دعـائم ضخمة مدمجة بأركان الجامع . وتحمل العقود أربعة مثلثات كرويـة تحمـل

---

(٣٧١) السلطان عبد العزيز ابن السلطان محمود الثانى ووالدته برتفنيال سـلطان ، وُلـد فـى إستانبول سنة ١٨٣٠ م و توفى سنة ١٨٧٦ م وتولى الحكم بعد وفاة اخيه السـلطان عبـد المجيد الأول فى عام ١٨٦١ م وبلغت فترة حكمه ١٥ سنة وهو السلطان الثانى والثلاثـون من سلاطين آلـ عثمان . زار مصر سنة ١٨٦٣ م وهو أول سلطان عثمانى يزور مصـر بعد السلطان سليم الاول . دفن عند وفاته فى ضريح والده محمود الثانى باستانبول . أنظر :
- Dede oğlu , Op. Cit . P. 80

(٣٧٢) - Aslanapa , Op. Cit , P. 453

بدورها رقبة القبة وهى رقبة مرتفعة جداً تأخذ شكل مثمن (أكثر من ٨ أضلاع) وفتح فى كل ضلع شباك صغير معقود . ويتقدم الجامع الدائرة السلطانية وهى من طابقين وشغلت حيزا كبيرا فى مقدمة الجامع . ويوجد بطرفى الواجهة الأمامية مئذنتان رشيقتان حجريتان لكل منهما شرفة واحدة ، هى مآذن اسطوانية ذات ضلوع دقيقة وتحمل الشرفة الحجرية مقرنصات وقمة المئذنة حجرية وتنتهى بشكل كمثرى من الحجر أى غير مكسى بالرصاص ويعلو كل مئذنة هلال . ويُميز هذا الجامع واجهاته الخارجية وهى مشيدة من الحجر وهى غنية بزخارفها التى مزجت بين أساليب أوربية وشرقية فهناك البوابة الجنوبية الخارجية لها عقد مدبب محمول على عمودين مدمجين من كل جانب ، والعقد شغلت كوشتيه بزخارف أرابيسك محفورة فى الحجر وبعد ذلك يوجد إطار أو صفوف من المقرنصات ذات الدلايات ويتوج واجهة المدخل صف من الشرافات على هيئة ورقة نباتية ، وبالإضافة لأعمدة المدخل يوجد أعمدة أخرى ببقية الواجهة الممتدة حول هذا المدخل الخارجى الجنوبى.

والجامع من الداخل غنى جدا بزخارفه والتى غطت كل الأسطح تقريبا سواء الجدران أو باطن القبة ، ويغلب على الزخارف اللون الذهبى والأزرق الفاتح والزخارف متنوعة فهناك زخارف نباتية تذكرنا بالأسلوب التقليدى العثمانى حيث نفذت بعض الزخارف هنا على هيئة الرومى التركى أو التوريق وبخاريات وأجزاء منها ، وهناك عناصر نباتية منفذة بالأسلوب الأوربى وتظهر فى باطن القبة ومثلثاتها الكروية وهى منفذة باللون الذهبى على أرضية زرقاء فاتحة . وقد فتح فى جدران الجامع السفلية والعلوية مجموعة كبيرة من الشبابيك مما ساعد على شدة الإضاءة بالجامع . ويتوسط

جدار القبلة محراب رخامي خالي من الزخارف اللهم قمتـــه والتـــي شـــغلت بالمقرنصات الدقيقة . ومنبر الجامع من الرخام الأبيض وله قمة على هيئـــة قبة بصلية صغيرة يعلوها هلال ووضع المنبر في الزاوية الجنوبية الشـــرقية بجوار الجدار حتى لا يشغل حيز بالجامع . وأخيرا فإن جامع الوالـــدة فـــي آقسراي يعتبر مثالا معبرا بشكل صادق عـــن امتـــزاج الطـــرز والأســـاليب الأوربية والشرقية في العمارة العثمانية في الربع الأخير من القـــرن التاســـع عشر .

جامع يلديز حميديه (١٣٠٣ هـ - ١٨٨٥م)(شكل ٢٤)

أنشأ هذا الجامع السلطان عبد الحميد الثاني[٣٧٣] . ويقع الجامع بمنطقـــة يلديز ببشكطاش و يعرف بجامع يلديز نسبة إلى المكان أو بجـــامع الحميديـــة نسبة إلى السلطان عبد الحميد . وهذا الجامع يتشابه مع جـــامع الوالـــدة فـــي آقسراي حيث أنه شُيِّد في الربع الأخير من القرن التاسع عشر ، وهي فتـــرة سادت فيها الأساليب الفنية الأوربية المختلطة بحيث لم يعد من السهل تحديـــد

---

(٣٧٣) السلطان عبد الحميد الثاني ابن السلطان عبد المجيد الأول ووالدتـــه تريمجكـــان قـــادين افندي، وُلد في إستانبول في ٢١ سبتمبر سنة ١٨٤٢ م وتوفي في ١٠ فبراير ١٩١٨م وبلغت فترة حكمه ٣٣ سنة (١٨٧٦ - ١٩٠٩ م) . وهو السلطان الرابع و الثلاثون بين سلاطين آلـــ عثمان . وقد تميز السلطان عبد الحميد بالدهاء السياسي والحكمة واتخذ خطوات جريئة وشجاعة لمنع انهيار الدولة العثمانية ويقال إنه أخر سقوط الدولة نحو ٣٣ سنة هي ســـنوات حكمه . انزل من على العرش بحجة الاستبداد والرجعية سنة ١٩٠٩ م وكان لليهـــود دورا كبيرا في خلعه ولم يشأ أن يقاوم أو يدافع عن عرشه باستخدام القوة وكان يستطيع ذلك ولكنه ترك العرش راضيا . توفي سنة ١٩١٨ م وكان عمره ٧٥ عاما ودفن بضريح جده السلطان محمود الثاني وبجوار عمه السلطان عبد العزيز . أنظر :

- Dede oğlu . Op. Cit , P. 83

الطراز الذى يتبعه هذا الجامع أو غيره ، والجامع عبارة عن مكـــان مربــع يتوسط البناء وهو المغطى بقبة مرتفعة ويوجد فى مقدمة الجامع وعلى جانبيه من جهة الواجهة الأمامية الدائرة السلطانية وكما سبق القول فإن هذه الأماكن التى خصصت للسلاطين ازدادت مساحتها مع مرور الزمن وصارت تشــكل كتل بطرفى واجهة البناء من طابقين . والدائرة السلطانية فى جامع حميديــه يصل إليها عن طريق سلم رخامى فى الجهة اليمنى وآخر فى الجهة اليسرى. أما مدخل الجامع فوضع فى وسط الواجهة الأمامية وله بــرج مرتفــع عــن مستوى الواجهة وتمثل الواجهة الأمامية واجهة الدائرة السلطانية ويزخرفهــا من أعلاها صفوف من المقرنصات . أيضا يُميز تلك الواجهة الشبابيك التــى فتحت بها وهى شبابيك مستطيلة وعقودها قوطية الطــراز.

ويوجد فوق قمة عقد مدخل الجامع وهو قوطى الطراز أيضــا يوجــد طغراء خاصة بالسلطان عبد الحميد الثانى . وجامع حميديــه مــن الجوامــع المرتفعة حيث أن له طابق أرضى ، وكان الهدف من الارتفاع بقاعدة الجامع هو إضفاء جو من الفخامة على البناء وجعله مشرفا على المنطقة التى شــيد بها . وفى جامع حميديه نلاحظ أن المكان المخصــص للســلطان (الــدائرة السلطانية) اتصل أو التحم بكتلة الجامع الأساسية الوسطى ، وقــد خصــص الجناح الأيمن من الدائرة السلطانية فى جــامع حميديــه لاســتقبال الســفراء وخصص الجناح الأيسر للسلطان[٣٧٤] . وترتكز قبة جامع حميديه على رقبة مرتفعة و لها شكل مثمن و فتح بها شبابيك صغيرة معقودة . والجــامع مــن الداخل غنى بزخارفه وهى منفذة بالألوان المائية ويغلب عليها اللون الــذهبى

(٣٧٤) - Aslanapa , Op . Cit , P. 464

واللازوردى وزخارف الجامع نباتية منفذة بالأسلوب الذى كان سائدا فى تلك الفترة . ويوجد لوحات معلقة بالجدران من الأبنوس و المشغول بالصدف تحمل لفظ الجلالة " الله " و " محمد "(ﷺ) و أسماء الخلفاء الراشدين الأربعة . ولم تكن ظاهرة تعليق اللوحات موجودة فى زخارف الجوامع من قبل . وللجامع محراب رخامى يزخرف كوشتى قمته زخارف نباتية بارزة عبارة عن جدائل وأغصان ملتفة . ومنبر الجامع من الرخام أيضا زخرفت جوانبه بزخارف بأسلوب الحفر . وللجامع مئذنة واحدة تقع على يمين جناح الدائرة السلطانية الأيمن وهى مئذنة حجرية رشيقة لها شرفة واحدة وقمة حجرية كمثرية الشكل .

الدراسة التحليلية

لقد تناولت هذه الدراسة بعض الجوامع العثمانية التى شيدت فى استانبول خلال القرنين الثامن عشر والتاسع عشر والتى يظهر بها بعض التأثيرات الفنية الأوربية ، والواقع أن علاقة الدولة العثمانية بأوربا كانت قد بدأت منذ فترة مبكرة أى قبل القرن الثامن عشر والتاسع عشر بكثير . ومن المعروف أن العثمانيون بعد نجاحهم فى فتح مدينة القسطنطينية على يد السلطان محمد الفاتح واتخاذها عاصمة لهم (١٤٥٣م) ازداد توجههم نحو أوربا وبلغت الدولة قمة مجدها وقوتها زمن السلطان سليمان القانونى (١٥٢٠ – ١٥٦٦ م) وخلال هذه المرحلة كان هناك علاقات بين الدولة العثمانية وبين أوربا ، غير أن الدولة العثمانية كانت فى مرحلة القوة والازدهار ولذلك لم تتأثر كثيرا بفنون أوربا فقد كانت الدولة قوية عسكريا واقتصاديا ، وبلغت فنونها مرحلة متقدمة من الرقى و التقدم ووصل الفن العثمانى إلى مرحلة النضج و الازدهار وعرف أسلوب أو طراز هذه المرحلة

المزدهرة بالأسلوب الكلاسيكي . ومع بداية الضعف في الدولة العثمانية وانحسار مجدها العسكري لاسيما بعد توقيع معاهدة كارلوفتشه ١٦٩٩م تحول ميزان القوة لصالح أوربا ، وأخذت الدولة العثمانية تتجه نحو أوربا للأخذ بأسباب التقدم والنمو وبالتالي تأثر الأتراك بفنون أوربا السائدة في تلك الفترة. وبعبارة أخرى فإن الفن العثماني كان مرتبطا بوضع الدولة العثمانية من حيث القوة والضعف ولم تظهر التأثيرات الفنية الأوربية بقوة إلا في مرحلة ضعف الدولة العثمانية . وبدأت تظهر التأثيرات الوافدة من أوربا بدء من عهد السلطان أحمد الثالث حيث ظهرت بعض تأثيرات لأساليب فنية أزربية كانت سائدة في ذلك العصر لاسيما طراز الباروك ، وبالفعل ظهر في منشآت ذلك السلطان بعض التأثيرات الفنية الأوربية خاصة في مجموعة الأسبلة التي أنشأها في إستانبول وكذلك المباني التي أضافها إلى قصر طوب قابى سراى مقر الحكم ، ويقال أن السلطان احمد الثالث كان قد انشأ قصرا على نمط قصر فرساى الفرنسي (اندثر الآن) .

ويظهر في كل هذه الأعمال كما سبق القول تأثيرات أوربية قوية[٣٧٥] واستمر الاتجاه نحو أوربا في عهود السلاطين الذين خلفوا السلطان أحمد في الحكم وكان الهدف الأساسي لهؤلاء هو الأخذ بأسباب التقدم والتطور ، وبطبيعة الحال كان لا بد من التأثر بالأساليب الفنية للطرف الأقوى أي أوربا، أيضا أراد الفنان العثماني أن يجدد في أساليبه الفنية و في سبيل البحث عن الجديد استخدم بعض الأساليب الفنية الأوربية . ويرى البعض أن الفن

(٣٧٥) محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني . القاهرة ١٩٨٧ ، ص ٥٥ – ٥٧ .

العثمانى خلال هذا العصر (١٧٥٠ – ١٨٥٠ م) إنما كان فى مرحلة التجريب و البحث عن الجديد أى انه كان يريد أن يجرب هذه الأساليب الفنية الجديدة بهدف إضافة مرحلة أو أساليب جديدة للفن العثمانى و كان جامع نور عثمانيه أهم وأضخم عمل معمارى يعكس وبقوة الأساليب الفنية الجديدة خاصة فى زخارفه وكذلك صحنه النصف دائرى الذى يشبه بعض العمائر الأوربية ، وشبابيك الجامع ذات الشكل المستطيل ولها عقود نصف دائرية ، ومن الجدير بالذكر أن صحن جامع نور عثمانيه هو الوحيد بين الجوامع العثمانية الذى يأخذ الشكل الدائرى ، وعلي الرغم من التأثيرات الأوربية فى نور جامع عثمانية إلا انه لم يفقد هويته العثمانية (٣٧٦) . وتظهر التأثيرات الأوربية بشكل واضح فى بعض أساليب الزخرفة التى طبقت فى الكثير من جوامع القرن التاسع عشر من ذلك أن الفنان استخدم و بكثرة رسومات منظورية لإبراز البعد الثالث وكان يتم الحصول على ذلك بمسطحات رتبت خلف بعضها وكذلك فى الرسوم الجداريةالتى استخدم في تنفيذها مفاهيم مثل التظليل والتجسيد وذلك بتأثر قوى من الفنون الأوربية و قد شاع هذا الأسلوب فى العمائر الدينية والمدنية مثل جوامع ضولمه باغجه و أورطه كوى و جامع الوالدة سلطان بآقسراى وغيرها .

ومما أدى إلى زيادة التفاعل بين الدولة العثمانية وأوربا وفود بعض الرسامين والخبراء من أوربا وكان يتم دعوتهم من آن لآخر للعاصمة العثمانية (إستانبول) ، أيضا كان يتم إيفاد بعض الفنانين الأتراك إلى أوربا ،

---

(٣٧٦) اسين آطيل " الفنون و العمارة العثمانية " مقال فى كتاب الدولة العثمانية ، تاريخ وحضارة ترجمة صالح سعداوى ، الجزء الثانى (منشورات مركز الابحاث للتاريخ و الفنون و الثقافة الاسلامية) إستانبول ١٩٩٩ ، ص ٧٢٧ .

كل ذلك أدى إلى إقامة علاقات فنية وجسور ثقافية بين الفنون الأوربية والعثمانية [٣٧٧]. ومن التأثيرات الوافدة ظاهرة استخدام الأعمدة المدمجة وبكثرة سواء في واجهات المباني أو في داخلها، وقد بدأت هذه الظاهرة في جامع نور عثمانية حيث استخدم المعمار أعداد كبيرة من الأعمدة المدمجة مختلفة الأحجام في الواجهات الخارجية وحول رقبة القبة وحول شبابيك الجامع ، وبمعنى آخر أن المعمار في نور عثمانية استخدم عنصر الأعمدة كعنصر أساسي من عناصر الديكور أو الزخرفة[٣٧٨] واستمر استخدام الأعمدة بغرض الزخرفة وأيضا إضفاء جو من الفخامة والضخامة على واجهات المباني، ومن أمثلة ذلك جامع أورطه كوى حيث تبدو واجهاته الخارجية وكأنها واجهة قصر وهو ما يذكرنا بواجهات قصر ضولمة باغجه الضخم وهو من إنشاء نفس السلطان وهو عبد المجيد الأول . أيضا استخدم المعمار الأبراج الركنية الضخمة في مربع البناء وإذا كانت هذه الأبراج قد استخدمت منذ عهد المعمار سنان بغرض انشائي إلا أن نهايات هذه الأبراج العلوية اتخذت أشكالا متعددة وهي أشكال منتفخة و بعضها يشبه القبة البصلية الشكل والبعض الآخر يظهر وكأنه ينتمي إلى الطراز المعماري الهندي، حيث بالغ الفنان في إضافة الأعمدة و الكرانيش والنتوءات البارزة وتظهر هذه الظاهرة في جامع نور عثمانية وآيازمه في اسكودار وكوجوك مجيديه وضولمه باغجه وأورطه كوى والوالدة سلطان و نصرتيه . وإذا كان جامع نور عثمانية بمثابة البداية لكل هذه العناصر و الأشكال الزخرفية ، لأنه وكما سبق القول

---

(٣٧٧) اسين آطيل " المرجع السابق " ص ٧٢٨ .

(٣٧٨) - Semra Ogel " Nuruosmaniye Külliyesi Dekorundaki Sutunlar " Sanat Tarihi Defterleri , 1 , Istanbul . 1996 , PP. 35 – 54

كـــان أول عمل معماري كبير يطبق فيه مثل هذه الطرز الفنية الجديدة مثـــل الباروك وغيرها والتى سبقت الإشارة إليها (مثل العقود والأعمـــدة المدمجـــة والحنيات والمداخل الخارجية الرئيسية و عقودها وصحنه)(٣٧٩) إذا كان هـــذا الجامع يمثل البداية فلم تقف تلك الأساليب عند ذلك بل استمرت فى تطورهـــا والأخذ باساليب فنية جديدة فتطور الباروك إلى أسلوب الروكوكو ثـــم ظهـــر الأسلوب الإمبراطورى ثم ظهر أسلوب فنى كان خليطا أو مزيجا من أساليب أوربية وشرقية ويظهر كل ذلك فى جوامع الفترة المتأخرة من القرن التاســـع عشر .

وكما سبق القول فان التأثيرات الفنية الأوربية لم تقتصـــر فقـــط علـــى العمائر الدينية كالجوامع وغيرها بل أثرت على كافة أنواع العمائر العثمانيـــة التى شيدت خلال هذه الفترة، وبمعنى آخر فكانت تلك التأثيرات والأســـاليب الجديدة بمثابة موجة فنية طغت على كل الأعمال المعمارية والفنية فظهـــرت فى الجوامع والقصور ويمثل قصر ضولمة باغجه مرحلة مميزة لعمارة القرن التاسع عشر المدنية لأنه شُيِّد كله على النمط الأوربى وقد انتهى البناء فيه سنة ١٨٥٦م في عهد السلطان عبد المجيد، وقد جمع هذا القصر الفخم فى زخارفه الخارجية كل الأساليب التى مرت على العمارة التركية فـــى هـــذه المرحلـــة المتأخرة مثل الباروك والروكوكو والطراز الإمبراطورى ولكن بالرغم مـــن ذلك فقد احتفظ القصر بالتقاليد التركية مثل التقسيم الداخلى له من وجود قســـم للحريم وآخر للرجال (٣٨٠). واحتفظت الجوامع العثمانية المُشـــيَّدة فـــى ذلـــك العصر أيضا بتقاليدها القديمة علي الرغم من التأثيرات الأوربية القوية فـــلا

(٣٧٩) - Godfrey Goodwin : Op. Cit, PP., 382 – 83

(٣٨٠) - Metin Sözen:Devletin Evi Saray, Ist . 1990 , P. 134

يزال الجامع العثمانى يتكون من صحن وبيت للصلاة مثل جوامـــع الطـــراز التقليدى ، أيضا نجد فى أغلب الأحيان أن الجامع كـــان يمثل المركز أو النواة الأساسية لمجموعة معمارية كبيرة كما كان الحال فى العصرالكلاسيكى، فكل الجوامع السلطانية الكبرى شُيِّدت ضمن مجموعات معمارية مثل نور عثمانية ولاله لى حيث احتوى كل منها على سبيل وكُتـــاب وضـــريح للمنشـــئ ودار لإطعام الفقراء ومدرسة ، وحتى الجوامع التي لم تشـــيد ضـــمن مجموعـــات معمارية كبيرة لم تبن مفردة بل كان لها بعض الوحدات والملاحق الصـــغيرة فمثلا جوامع نصرتيه وضولمه باغجه كان بها بعض الوحدات مثـــل الســـبيل والمؤقت خانة [٣٨١] والموم خانه[٣٨٢] أيضا نلاحـــظ أن الأســـاليب الأوربيـــة الوافدة كانت فى أغلبها أساليب زخرفية نفذها الفنان التركى فـــى زخـــارف واجهات المنشآت العثمانية وكذلك فى زخارف الجدران وبواطن القباب، أمـــا التصميم أو التخطيط الداخلى للجوامع فاحتفظ بالأســـاليب الكلاســـيكية بعـــد تطويرها فمثلا جامع نورعثمانية نجد ان تخطيطه سبق أن استخدمه المعمـــار سنان من قبل فى جامع مهرماه سلطان فى أدرنه قابى، وهو عبارة عن بنـــاء مربع بأركانه أربعة أبراج ضخمة تعتمد عليها العقود الأربعة الحاملة للقبـــة الكبيرة والوحيدة التى تغطى الجامع، وتميزت جدران الجامع بالارتفاع ممـــا

---

(٣٨١) المؤقت خانة مكونة من كلمتين عربية وفارسية وكانت تقـــام هـــذه الوحـــدة المعماريـــة الصغيرة بجوار الجوامع السلطانية الكبرى وكان يوجد بها الأدوات والوسائل اللازمة لتحديد ساعات ومواعيد الأذان والصلاة ومن هذه الوسائل الساعات وغيرها . أنظر :

- Doğan Hasol , Op . Cit , P. 365

(٣٨٢) الموم خانة كانت تنشئ هذه الوحدة الصغيرة بجوار بعض الجوامع وكانت تخصص لحفظ الشمع (مُوم) المستخدم فى الاضاءة وكانت عبارة عن غرفة صغيرة مثلها فـــى ذلـــك مثـــل المؤقت خانة .

أتاح للمعمار فتح عدد كبير من النوافذ ، أيضا أقيم الجامع فوق قاعدة مرتفعة و كذلك ظهرت مقاصير جانبية مرتفعة، وكل هـذه الأسـاليب أو الظـواهر المعمارية أعُيد استخدامها في نور عثمانية حيث شُيِّد الجـامع فـوق قاعـدة مرتفعة وغُطى بقبة كبيرة اعتمـدت علي أربعة عقـود كبيرة ولكن حـدث بعض التطوير اقتضاه تطور الزمن ، فحجم القبة أكبر ومساحة الجامع اكبـر ونوعية الزخارف وواجهاته الفخمة والأعمدة الكثيرة المدمجة كل ذلك يتفـق مع الأساليب الفنية الجديدة ، أما التخطيط فكما سبق القول كلاسيكى . كـذلك جامع لاله لى نجد أن تخطيطه يعتمد على القبة التى تغطـى منطقـة مثمنـة وتعتمد على ثمانى دعائم و ظهر هذا التخطيط من قبل فى عهد المعمار سنان بل إن سنان هو الذى أوصل هذا التخطيط إلى قمة تطوره ويتشابه لاله لى من حيث تخطيطه بجامع رستم باشا فى أمينونو وهو من أعمال سـنان أيضـا . وهناك الجوامع التي غطيت بقبة واحدة كبيرة تغطى مساحة مربعة ويتقـدمها رواق أمامى مثل آيازمه أو يتقدمها المكان المخصـص للسـلطان (الـدائرة السلطانية) وذلك على يمين و يسار كتلة المدخل، فالجامع ذو القبة الواحـدة عرف منذ عهد العمارة العثمانية المبكرة وظـل مسـتخدما طـوال العصـر العثمانى ولكن فى جوامع القرن الثامن عشر والتاسع عشـر اسـتخدم نفـس الطراز ولكن مع التطوير فالقبة أصبحت تغطى مساحة مربعة اكبر حجمـا، وأحيانا يكون للجامع مئذنة واحدة أو اثنتان مـع إضـافة بعـض العناصـر المعمارية لاسيما المقاصير السلطانية والأضرحة الملحقة ، وكـذلك شـيوع الأساليب الزخرفية ذات التأثير الأوربى . وقد اشرنا من قبل إلى أن الفنـان التركى استطاع أن يوفق بين الأساليب الفنية الجديدة وبـين تقاليـده الفنيـة الموروثة وثقافته فمثلا استبعد بعض الأشكال والعناصر الزخرفيـة التـى لا

تتفق مع ثقافته، واستخدم بعض العناصر الزخرفية التقليدية مثـــل الزخــارف النباتية من أغصان وأوراق ملتفة ، أيضا استخدم الكتابات كعنصر زخرفــي وفي الحقيقة فان الكتابات خلال هذا العصر لم تفقد دورها سواء التأسيسي أو الزخرفي فكل الجوامع التي تناولتها الدراسة احتوت على نصـوص كتابيـة كثيرة بعضها باللغة التركية، وبعضها باللغة العربية عبارة عن آيـات مـن القرآن الكريم و بعض الأحاديث النبوية الشريفة، أما الكتابات التركية فكانت تحتوي في الغالب علي أسم السلطان و ألقابه وتواريخ الإنشــاء . وظهـرت الطُغراء على بعض الجوامع وغيرها من العمائر المدنية وإذا كانت الطغراء قدعرفت منذ عصر مبكر في الدولة العثمانية فلم تكن شائعة علـى العمـائر الدينية مثلما هو الحال في عمائر القرن التاسع عشر. وقـد شـاع اسـتخدام الألوان المائية في زخارف جدران و بواطن قباب جوامع القرن الثامن عشر والتاسع عشر وأهملت أساليب تقليدية مثل استخدام بلاطـات الخـزف فـي تكسيات الجدران ، وشاع استخدام الألوان الزاهية كالذهبي والأزرق الفـاتح والأخضر الفاتح . ويلاحظ في غالبية جوامع هذه الفترة أنه تم اختيار مواقعها بعناية فبعضها أنشئ مطلا على ضفاف مضيق البوسفور تشـبها بالقصـور المطلة على المياه ، وبعضها أنشئ داخل المدينة ولكن ارتفع المعمار بأرضية الجامع حيث انشأ الجامع فوق قاعدة مرتفعة أو جعل أسفله طابقا أرضي وكان الهدف إبراز الجامع وأشرافه على المنطقة المُشيّد بها .

وأخيرا فإن الفنان التركي وعلي الرغم من استعانته بالأسـاليب الفنيـة الأوربية لم ينس بشكل كامل أساليبه الفنية القديمة سواء في التخطيط أو فـي الزخارف ، وإنما كان خلال المرحلة المتأخرة لاسيما في القرن التاسع عشر كان في مرحلة البحث عن الجديد وهذا الجديد لم يأت كله من أوربا، بل حدث

أن أعُيد أحياء بعض الأشكال التقليدية فهناك بعض جوامع عثمانية شيدت فى القرن التاسع عشر وفق التخطيط المثمن ، ذلك التخطيط الذى عرفته العمارة العثمانية منذ القدم و انتشر بشكل كبير فى الأضرحة العثمانية المبكرة فأعيـد الاعتبار لهذا التخطيط خلال القرن التاسع عشر ، ومن الجوامع التى اتبعـت هذا التخطيط جامع خرقه شريفة بحى الفاتح (شـكل ٢٥) وهـو مـن عهـد السلطان عبد المجيد وشُيِّد سنة ١٨٥١م . وقد شُيِّد هذا الجامع لحفظ وعرض إحدى عباءات الرسول (ﷺ) ولهذا كان تخطيطه المثمن مناسبا للغرض الـذى شُيِّد من أجله [٣٨٣] . وكذلك استخدم التخطيط المثمن فى جـامع فـؤاد باشـا باستانبول ١٨٦٩ م (شكل ٢٦) ، وبهذا يكون الفنان التركى وهو فى المرحلة الأخيرة وعلي الرغم من التأثيرات الفنية الأوربية القوية نجده ينجح فى المزج بين تلك الأساليب و بين أساليبه التقليدية بحيث نجد فى النهايـة إن عمـائر القرن الثامن عشر والتاسع عشر تمثل إضافة أو أسلوب مميز يضـاف إلـى أساليب وطرز العمارة التركية وهو أسلوب يجمع بين القـديم و الجديـد، ولا تزال عمائر هذه الفترة شاهدة على تلك النهضة الفنية التى أرادها السـلاطين العثمانيين فى تلك المرحلة المتأخرة .

---

(٣٨٣) - Semra Ogel " Istanbul' da 19. Yüzyılın Sekizgen Camiler" Sanat Tarihinde Doğudan Batiya (Unsal Yücel Anisina Sempoz yum Bildirileri) Istanbul . 1989 , P. 65 .

جامع سيدي محرز في تونس
نموذج للطراز المعماري العثماني بشمال أفريقيا

بحث قدم لندوة دراسات أثرية في الوطن العربي – الملتقى الثالث لجمعية الآثاريين العرب بالقاهرة (١٢-١٣ نوفمبر ٢٠٠٠م) وقد نشر البحث في كتاب أعمال هذه الندوة .

"Tunus' ta bulunan Sidi Mihriz Camii , Kuzey Afrikada Osmanlı tarzinda bir Yapı "
12-13 Kasım 2000 Tarihinde Yapılmış olan II . Arap Arkeologlar konferansında sunulan tebliğ

الفصل السادس

جامع سيدي محرز في تونس

نموذج للطراز المعماري العثماني بشمال أفريقيا

(شكل ٢٧) (لوحات ٢٠٤ - ٢٠٩)

مقدمة

كان من الطبيعي أن تهتم الدولة العثمانية بتونس في شمال أفريقيا خاصة بعد أن قامت هناك ولايتان عثمانيتان وهما ولاية الجزائر، وولاية طرابلس، وقد كانت هناك عدة عوامل تحتم على السلطان العثماني الإسراع بفتح تونس وضمها إلى بقية الولايات العثمانية في شمال أفريقيا،من ذلك الموقع الجغرافي الممتاز لتونس حيث إنها تقع في منتصف الساحل الشمالي لقارة أفريقيا تقريبا، وتقع بين الجزائر وطرابلس ، وأيضا قربها من إيطاليا أحد معاقل المسيحية في أوربا ، وقربها كذلك من جزيرة مالطا مقر فرسان القديس يوحنا حلفاء الإمبراطور شارل الخامس وأشد الطوائف المسيحية عداء للإسلام والمسلمين ، هذا بالإضافة إلى الإمكانيات الكبيرة التي تتيحها موانى تونس في التحكم في الطرق البحرية في البحر المتوسط. كل هذه العوامل أضافت على موقع تونس أهمية كبرى لاسيما من الناحية العسكرية واتخاذها كقاعدة فى الصراع المستعر بين الدولة العثمانية والإمبراطورية الأسبانية وقد أدرك السلطان سليمان القانوني[٣٨٤] أهمية موقع تونس ولهذا عقد العزم على

---

(٣٨٤) السلطان سليمان القانوني ابن السلطان سليم الأول ووالدته حفصة خاتون وُلد فى طرابزون سنة ١٤٩٥م وكان والده واليا عليها قبل توليه السلطنة العثمانية . توفى سليمان القانوني سنة ١٥٦٦ م وهو من أعظم سلاطين آل عثمان ، بلغت فترة حكمه حوالي ٤٦ سنة (١٥٢٠ ـ ١٥٦٦ م) ووصلت الدولة العثمانية فى عهده إلى أوج مجدها واتساعها . أهتم بتنظيم قوانين الدولة وعمل على تطبيقها بصرامة وحزم ولهذا لقب بالقانوني . استولي على=

فتحها ، وبالفعل استدعى السلطان سليمان القانوني خير الدين بارباروس باشا من الجزائر ووصل خير الدين إلي إستانبول سنة ١٥٢٣ م على رأس بعض القوات من قطع الأسطول العثماني ، وعهد السلطان سليمان إلي خير الدين باربارس بإعادة بناء وتنظيم أسطول الدولة والإشراف عليه ، وطلب منه إعداد السفن وما يلزم للاستيلاء على تونس وجعلها ولاية عثمانية .وبالفعل كانت أول مهمة يقوم بها خير الدين باربارس كقائد للأسطول العثماني هو الاستيلاء على تونس وضمها إلى حوزة الدولة العثمانية . وكان خير الدين باشا قد وصل إلى تونس على رأس حملة عسكرية مكونة من ثمانين سفينة وثمانية آلاف جندى[٣٨٥]، واستولى خير الدين باربارس على قلعة حلق الوادي،وسقطت فى يده بعض المدن الساحلية . ولم يستطع حاكم تونس مولاي حسن الحفصى الصمود أمام القوات العثمانية، ففر مع بعض أتباعه وحاول بعد ذلك جمع أعوانه لمحاربة القوات العثمانية، لكنه فشل فى ذلك

=رودس عام ١٥٢٢ م وعلى المجر عام ١٥٢٦ م وحاصر فينيا عام ١٥٢٩ م وبواسطة أسطوله البحري الضخم والقوى ضم شمال أفريقيا إلى أملاك الدولة العثمانية وضم تبريز للمرة الرابعة إلى دولته . قضى كل حياته فى الجهاد والفتوحات وتوفى فى أحد المعارك حيث خرج على رأس حملة عسكرية كبيرة لحصار قلعة مدينة زكتيور Zigetvar بالمجر واستشهد قبيل سقوط القلعة ونقل إلى إستانبول حيث دفن فى الضريح الملحق بجامع السليمانية وكان يبلغ من العمر عند وفاته ٧١ عاما . قام بإنشاء مجمعات معمارية ضخمة فى مدن وولايات الدولة من أهمها مُجمّع السليمانية الضخم فى إستانبول .انظر :

محمد ثريا : سجل عثماني باخود تذكره مشاهير عثمانية ، جلد١ ، إستانبول ١٣٠٨ هـ ، ص ٤٣ .

- Abdülkadir Dede oğlu : Op. Cit, p .51

(٣٨٥) عبد العزيز محمد الشناوي :الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها ، جـ٢، القاهرة ١٩٨٠ ، ص ٩١٦ .

ولجأ بعد ذلك إلى الإمبراطور شارل لمساعدته، وهكذا سقطت تونس فى يـد القوات التركية العثمانية وكـان ذلـك فـى أغسـطس مـن عـام ٩٤٠ هـ (١٥٣٤م)[٣٨٦] ، وكان لاستيلاء الأتراك العثمانيين على تونس أثر سيئ فـى نفوس الأسبان ،حيث كان الإمبراطور شارل الخامس يدرك الأهمية العسكرية لموقع تونس فى السيطرة على الملاحة فى حوض البحر المتوسط ، واعتبـر أن هذا النصر الإسلامي العثماني بمثابة تهديد مباشر للمواصلات البحرية بين أسبانيا وإيطاليا ونظر إلى هذا النصر على أنه انتصـار للإسـلام وهزيمـة للمسيحية وتشجيع لمجاهدي شمال أفريقيا على مواصلة الهجوم على السواحل الأسبانية ومساعدة وإنقاذ الموريسكين [٣٨٧] . ولهذه الأسباب قرر الإمبراطور شارل الخامس إعداد حملة عسكرية كبيرة لغزو تـونس واسـتردادها مـن الأتراك ، وبالفعل تمكن من تجهيز جيش كبير وأسطول ضخم ، وخرج بنفسه على رأس هذه الحملة، ووصل بقواته إلى ميناء حلق الوادي وكان ذلك عـام ١٥٣٥م ، ونزلت قواته التي بلغ عددها ٢٥٠٠٠ جندي إلى حلق الـوادي ، وقامت معارك بينها وبين القوات العثمانية بقيادة خير الدين بارباروس باشـا، وكان النصر حليفا للأسبان نتيجة كثرة عدد قوات الأسـبان وخيانـة بعـض العرب من أتباع حسن الحفصى الحاكم السابق لتونس،وانسحب خيـر الـدين بارباروس بقسم من قواته وأسطوله إلى الجزائر ، وبعد أن استقرت الأمـور ترك الإمبراطور شارل الخامس بعض قواته وقطع من الأسـطول لحمايـة مولاي حسن الحفصى الذي وافق على حكم تونس تحـت حمايـة ورعايـة

(٣٨٦) - Isamil Hakki Uzunçarşılı : Osmanlı Tarihi .C . 2 . 5. baskı .Ankara 1988.P373

(٣٨٧) عبد العزيز الشناوى : المرجع السابق ص ٩١٦ .

الأسبان واستمر فى الحكم بالفعل لمدة خمس سنوات من (١٥٣٥ إلى ١٥٤٠م) إلى أن خلفه ابنه احمد سنة ١٥٤٠م[٣٨٨] . وكان لسقوط تونس في أيدي القوات المسيحية الأسبانية أثره السيئ عند الأتراك العثمانيين وكذلك عند مجاهدي شمال أفريقيا . ومنذ ذلك الحين والسلطان العثماني يتحين الفرصة تلو الأخرى لإعادة فتح تونس وإعادتها لحظيرة الدولة العثمانية مرة أخرى ، وسيطر القلق على الأستانة لاسيما وأن الإمبراطور شارل الخامس كان يهدف من الاستيلاء على تونس اتخاذها قاعدة لإعداد قواته والانطلاق منها إلى الجزائر بهدف القضاء على النفوذ العثماني فى البحر المتوسط ، ولكن انشغال السلطان العثماني فى منطقة البلقان وحملاته العسكرية فى هذه المنطقة جعله يرجئ شأن تونس بعض الشيء . وفى الواقع كانت الدول الأوربية تخشى توحيد المغرب العربي مرة أخرى تحت سلطة دولة إ سلامية كبرى مثل الدولة العثمانية ، ولهذا كانوا ينظرون إلى انتصارات شارل الخامس في تونس على أنه من الصفحات المجيدة في تاريخهم ، حتى فرنسا حليفة الدولة العثمانية كانت تشاركهم هذه الرؤية [٣٨٩].وفى عهد السلطان سليم الثاني[٣٩٠]

---

(٣٨٨) - Uzunçarşılı .Op. Cit. P .373

(٣٨٩) صلاح العقاد : المغرب العربي ، دراسة فى تاريخه الحديث وأوضاعه المعاصرة،ط ٥، القاهرة ١٩٨٥ ،ص ١٨ .

(٣٩٠) السلطان سليم الثاني ابن السلطان سليمان القانوني ووالدته خُرّام سطان . ولد فى ٢٨ مايو من عام ١٥٢٤م وتوفى فى ١٥ ديسمبر سنة ١٥٧٤م ، وكانت فترة حكمه ثمان سنوات مثل جده سليم الأول (١٥٦٦ – ١٥٧٤م) . تم فى عهده فتح جزيرة قبرص بعد حصار ومعارك ضارية استمرت لمدة عام ، وقد اتسعت رقعة الدولة العثمانية فى عهده عن زى قبل، وفى عهده أيضا تم تجديد الأسطول العثماني واستطاع عن طريقه فتح تونس وضمها نهائيا إلي الدولة العثمانية . قام بإنشاء العديد من العمائر من أهمها جامعه=

ونتيجة لاحتلال الأسبان لبعض النقاط والمواقع على ساحل تونس مرة ثانية ودعوات ونداءات بعض كبار رجال الدولة التي كانت تطالب السلطان بإعلان الجهاد وطرد الأسبان من تلك السواحل الإسلامية ، استجاب لهم السلطان سليم وعهد بهذه المهمة الصعبة لأحد رجال الدولة وهو الوزير والوالي سنان باشا (٣٩١) وكان متواجدا فى إستانبول فى ذلك الوقت، وبالفعل أعد سنان

=الضخم فى أدرنه المعروف بالسليمية وهو من أعمال معمار سنان الأخيرة وقام بترميم جامع آيا صوفيا وألحق به ضريحا دفن فيه عند وفاته . انظر :

- Reşad Koçu : Osmanlı Padişahları, PP. 152- 57; Dedeoğlu , Op . Cit , P53

(٣٩١) سنان باشا هو الوزير والوالي والصدر الأعظم ، أحد أعظم الشخصيات التي لعبت دورا كبيرا ومؤثرا فى تاريخ الدولة العثمانية ، وعرف بأكثر من لقب فى المصادر التركية فتلقب بـ قوجه (أي العظيم والكبير) ، وفاتح اليمن لأنه قام بفتح اليمن وإخضاع بقية الأجزاء التي لم تكن قد خضعت للدولة العثمانية ، وأيضا تلقب بفاتح تونس لأنه فتح تونس سنة ١٥٧٤م . وُلد سنان باشا فى منطقة لوما بولاية الأرناؤود (ألبانيا)سنة٩٢٧ هـ / ١٥٢٠م. عين واليا على أكثر من ولاية عثمانية حيث عُيِّن واليا على أرضروم وبعدها واليا على مصر فى سنة ٩٧٥ هـ / ١٥٦٧ م ومنها توجه إلى اليمن لإخماد الفتن والاضطرابات بها وعاد منتصرا إلي إستانبول ، ثم عاد مرة أخرى واليا على مصر للمرة الثانية سنة ٩٧٩ هـ / ١٥٧٢ م . وقد عاصر سنان باشا أكثر من سلطان عثماني حيث أمتد به العمر فخدم مع السلطان سليمان القانوني والسلطان سليم الثاني والسلطان مراد الثالث والسلطان محمد الثالث، ولهذا أطلق عليه لقب " قوجه " تعظيما لقدره ودوره فى الحياة السياسية والعسكرية بالإضافة إلى دوره كوالى عثماني لبعض الولايات العثمانية . تولى سنان باشا منصب الصدر الأعظم خمس مرات وكان فى كل مرة يُعْزل ثم يعود إلى نفس المنصب إلى أن توفى وهو فى هذا المنصب فى الخامس من شعبان سنة ١٠٠٤ هـ / ١٥٩٦ م . وقد حقق سنان باشا ثروة طائلة أثناء حياته أنفق معظمها على المنشآت والعمائر الكثيرة والمتنوعة التي شيَّدها فى استانبول وغيرها من الولايات العثمانية ومنها مصر وتشير المصادر المعاصرة إلي أنه =

باشا حملة عسكرية كبيرة وكان برفقته قائد البحر قليج على باشا وأبحـــرت القوات العثمانية متجهة إلي تونس عن طريق البحر ، ويقال إن عدد السفن بلغ ثلاثمائة سفينة وعدد الجنود أربعين ألف جندى ، ووصلت القوات التركية إلى تونس فى ٢٤ ربيع الثاني سنة ٩٨١هـ / ١٥٧٣ م ، وتم حصار قلعة حلــق الوادي لمدة شهر إلى أن سقطت فاستولى الأتراك على القلعة وعلى الأسلحة والمدافع التي تركها الأسبان خلفهم ، وتم أسر حاكم تونس مـــولاي محمـــد ، وقام سنان باشا بتدمير تحصينات وأبراج قلعة حلق الوادي حتى لا تقع فى يد الأسبان مرة ثانية . وسقطت قلاع أخرى صغيرة كانت بحوزة الأسبان (٣٩٢) ، والواقع أن نجاح الجيش العثماني فى حملته على تونس وتمكنه منها تمامـــا فى هذه المرة ،إنما يعود إلى براعة القائد سنان باشا والإعـــداد الجيـــد لهـــذه الحملة العسكرية، وكذلك مساعدة باشوات الجزائر وطرابلس والقيروان حيث تفاهمـــوا فيما بينهم واتفقوا على الانضمام بجيوشـــهم للثـــأر مـــن الأســـبان ولمساعدة الجيش العثمانى ، وبذلك تم فرض الحصار على قلعة حلق الوادي من البحر ومن البر ودارت المعارك وانتصرت القوات العثمانية الإســـلامية

-أنشأ مائة جامع فى الولايات والمدن العثمانية . وقد دفن سنان باشا عند وفاته فى الضـــريح الذي ألحقه بمجموعته المعمارية الضخمة فى إستانبول . انظر :

محمد ثريا : سجل عثماني ، جلد ٣ ص ١٠٩ –١١٠ ؛ عبد الله عطية عبد الحافظ " نمـــاذج من منشآت ولاة مصر العثمانيين فى إستانبول " ص ١١٥ من هذا الكتاب .

- Ahmet Baltacı ; Yemen Fatihi Sinan Paşa Külliyesi (I.Ü. Ed . Fak. Sanat Tarihi Bl .Mezuniyet Tezi) Ist .1965 , P.1 ; Ş erafettin Turan “ Sinan Paşa , Koca” Islam Ansiklipedisi, C.10, (Istanbul Milli Eğitim Basımevi) Istanbul 1979, P . 670

(٣٩٢) - Uznçarşılı , Op . Cit, P. 30

كما رأينا[٣٩٣] . وبعد أن استقر الأمر للأتراك العثمانيين فى تونس، قام القائد سنان باشا بأول محاولة لتنظيم إدارتها كولاية أو إمارة تابعة للدولة العثمانية ،وقد استفاد سنان باشا من النظم التي كانت متبعة فى تونس منذ عهد الحفصيين ، وبالفعل أعاد سنان باشا تنظيم الإدارة والحكومة المحلية بتونس، وترك بها قوة عثمانية بلغت أربعة آلاف رجل تم تقسيمهم إلى أربع فئات أو فرق وعين على رأس كل منها قائد أو رئيس منح لقب "داى"[٣٩٤] ، وعهد برئاسة الحكومة والإدارة المحلية إلى أحد الرجال المخلصين وهو حيدر باشا عامل القيروان ، وأنشأ ديوان أو مجلس وصاية اقتبس نظامه عن ديوان مصر وديوان الجزائر[٣٩٥].وصارت الخطبة فوق منابر المساجد باسم السلطان العثماني وكذلك ضُرب اسمه على الدينار وعلى الدرهم . ولم يستمر نظام الولاية طويلا في تونس ونعنى بذلك إدارة البلاد عن طريق والى أو باشا تركى يأتي من الآستانة وكان يتبع الحكومة المركزية

---

(٣٩٣) البارون الفونص روسو : الحوليات التونسية منذ الفتح العربي حتى احتلال فرنسا للجزائر ترجمة وتحقيق د. محمد عبد الكريم الوافي ، منشورات جامعة قار يونس ، بنغازي ١٩٩٢ص ١٠٣ وحاشية رقم (١)

(٣٩٤) "داى " من الكلمة التركية "دايى أو طايى Dayı"، وتعنى فى اللغة التركية أخو الام أى الخال ، وتُطلق هذه الكلمة كذلك على الرجل الشجاع الذى لا يخشى الحرب ، ومن معانيها أيضا قائد السفينة الحربية وقائد الفرقة العسكرية والرئيس ، وفى العصر العثمانى صار يطلق هذا اللقب على حاكم أمارة تونس بعد ضمها إلى أملاك الدولة العثمانية بصفة نهائية . وكان الدايي أو الداى يُنتخب من أعضاء مجلس الديوان الذى يُسيِّر شئون تونس وكان الداى هو الحاكم الفعلي والقوى انظر:

شمس الدين سامي : قاموس تركى ط ٢ إستانبول ١٩٨٧ ص ٨٧٤

- Mehmet zeki Pakalın : Osmanlı Tarih Deyimleri,C 1, ,P. 407

(٣٩٥) الفونص روسو : المرجع السابق ص ١٠٥ ؛ صلاح العقاد : المغرب العربى ، ص ٣٠

فى إستانبول بشكل مباشر، فقد اضمحل نفوذ الباشوات والولاة الأتراك أمـــام نفوذ وقوة الدايات والعسكر الذين قاموا بكثير من حركات التمرد من أهمهـا التمرد أو الانقلاب العسكرى الذى قاموا به سنة ١٥٩٠م ، وبعد ذلك التاريخ صار يحكم تونس دايات مغامرون. ولم تتدخل الدولة العثمانية من أجل تغيير هذا الأمر بل أقرته واستمر حكم الدايات فى تونس فترة ليست قصيرة إلى أن انتهى مع قيام نظام حكم الأسرة الحُسينية والذي أقامه رأس هذه الأسرة الباى حسين بن على سنة ١٧٠٥ م ، وقد عرف بعصر أو فترة حكم البايـــات [٣٩٦] الحسينين [٣٩٧] .

---

(٣٩٦) الباى "Bay" كلمة تركية قديمة كانت تستخدم عند الأتراك القدماء بمعنى الغنى صاحب الثروة والجاه وبعد اعتناق الأتراك الإسلام أستمر إستخدمها بنفس المعنى كصفة تعنى الثـــراء والغنى وتطور معنى هذه الكلمة بعد ذلك لاسيما عند الأتراك القاذاق والقاذان والقرم فصـــارت تعنى الحاكم والسيد وكذلك القاضي وتستخدم نفس الكلمة فى بعض اللهجات التركية الأخـــرى بمعنى الشجاع والقائد أي أن هذه الكلمة استخدمت فى الكثير من اللهجات التركية كلقب أو صفة واستخدمت كلمة باى فى لهجة أتراك الأناضول (السلاجقة والعثمانيون) بمعنـــى الســـيد وإذا وردت هذه الكلمة قبل الاسم الشخصي فتكتب باى Bay وتنطق مفخمة أما إذا جاءت بعد الاسم الشخصى فتكتب Bey وتنطق مخففة "بيه " وتستخدم بنفس المعنى والنطق فى مصر وبعــض البلاد العربية . أما فى تونس فقد استخدمت بشكلها المفخم "باى " وجمعت بايات وتعنـــى كمـــا أتضح من البحث والدراسة اللُغوية السيد والثرى والشجاع والقائد والحاكم . ويبـــدو أن القـــادة العسكريين الذين سيطروا على مجريات الأمور فى تونس بعد سنوات قليلة من فتحها وضـــمها للدولة العثمانية أرادوا أن يعبروا عن مكانتهم وسيطرتهم على البلاد عن طريق إطلاق بعـــض الألقاب التي تحمل دلالات معينة كالداى والباى . انظر :

- Fahir Iz " Bay " Islam Ansiklopedisi , C.2 (Milli Eğitim Basımevi) Istanbul 1986 , pp. 355-357

(٣٩٧) الفونص روسو: المرجع السابق ، ص٣٧ ، صلاح العقاد ، المرجع السابق ، ص٢٥ ٢٦-

الطراز المعماري العثمانى فى تونس

بعد أن استقر وضع إمارة تونس وخضعت بشكل كامل للدولة العثمانيـــة، نجد أن مظاهر فنون وحضارة هذه الدولة بدأت رويدا رويدا فى التأثير على الطراز المعماري والفني المحلى فى تونس . وهذا أمر طبيعي حيث ظهــرت أساليب فنية ومعمارية وفدت إلى البلاد العربية التي فتحها الأتراك العثمانيون قبل تونس مثل سوريا ومصر، ومن المعروف أن التأثيرات الفنية العثمانية لم تظهر فجأة بعد الفتح العثمانى مباشرة، ولكن ظهرت بعد استقرار الأمور فى الولايات ووفود الأتراك بأعداد كبيرة لإدارة شئون الإمارات كقادة وجيوش ، وبطبيعة الحال أراد هؤلاء تأكيد ولائهم للحكومة المركزية فـــى إســتانبول ، ولهذا عمل الولاة والقادة والأتراك على ترك بصـــمات لهم فى الولايـــات التي حكموها ،فشرعوا فى تشـــييد شتى أنواع العمائر من جوامع ومـــدارس وأسبله وغيرها ، وجاءت هذه العمائر متأثرة بفنون العاصـــمة إســتانبول . ومن الجدير بالذكر أن العمائر التي شُيدت فى كافة الولايات العربية العثمانية خلال الحقبة العثمانية، جاء القليل منها فقط وفق الطرز المعمارية التركيـــة ، أما غالبية العمائر فقد شُيِّدت وفق الطرز المحلية الموروثة التى كانـــت قـــد ترسخت فى الأقاليم العربية ، وينطبق هذا الأمر على العمائر التونسية التى شُيِّدت خلال العصر العثمانى ، وقد بدأت العمـــائر المشـــيدة وفـــق الطـــرز المعمارية العثمانية فى الظهور بتونس فى بداية القرن السابع عشر الميلادى ، حيث اخذ القادة المحليون بعد أن استقرت الأمور فى إنشـــاء عمـــائر دينيـــة كالجوامع والمدارس والأضرحة وغيرها من العمـــائر الأخـــرى كالقصـــور والأسبلة والجسور، وذلك بعد فترة من اهتمامهم بالمبانى الحربيـــة كـــالقلاع والأسوار والحصون،وذلك بهدف تأمين حدود وسواحل تونس ضد الأخطـــار

الأوربية [٣٩٨] . ونود أن نشير إلى أن العمائر التى شُيِّدت وفق الطراز المعمارى العثمانى البحت، قليلة جدا فى تونس أما غالبية العمائر فقد شُيِّدت وفق الطُرز التونسية المحلية الموروثة من العهود السابقة، ولكن تأثرت تلك العمائر أيضا بتأثيرات فنية متعددة عثمانية وأندلسية وكذلك أوربية . وهذا المزيج من التأثيرات الفنية التى ظهرت فى عمائر تونس التى تعود إلى العصر العثمانى ، كان نتيجة طبيعية لما كانت عليه أوضاع البلاد والتركيبة السكانية بها ، فالتأثيرات التركية جاءت نتيجة للفتح العثمانى لتونس ووفود ولاة أتراك وجيوش عثمانية ، وكذلك حرص بعض القادة المحليين من الدايات والبايات على إظهار الولاء للدولة والحكومة المركزية بالأستانة والتقرب إليها عن طريق إنشاء عمائر تحمل الطابع التركى العثمانى [٣٩٩] . والتأثيرات الفنية الأندلسية جاءت نتيجة هجرة آلاف المسلمين الأندلسيين واستقرارهم بعد طردهم نهائيا من أسبانيا وكانت هذه الجالية الأندلسية الكبيرة تحتوى على مجموعة كبيرة من المعماريين والصناع وأصحاب الحرف وطوائف البنائين وغيرهم ، وقد عمل هؤلاء فى خدمة وطنهم الجديد تونس ، واستغل الأتراك مواهب هؤلاء فى أعمالهم المعمارية ، ولذلك تظهر التأثيرات الأندلسية بشكل جلى فى كافة عمائر تلك الفترة سواء الدينية أو المدنية.أما التأثيرات الأوربية وخاصة الإيطالية فجاءت نتيجة عمل بعض الأسرى الإيطاليين ممن كانت لهم خبرة بالمعمار وفنون البناء ، وكذلك استقرار بعض الإيطاليين اللذين اعتنقوا

---

(٣٩٨) سليمان مصطفى زبيس : بين الآثار الإسلامية فى تونس ، دار الثقافة – تونس ١٩٦٣ ، ص ٣٠

(٣٩٩) أندريه ريمون : العواصم العربية ، عمارتها وعمرانها فى الفترة العثمانية ، ترجمة قاسم طوير ، دمشق ١٩٨٦ ، ص ١٤٨

الإسلام فى تونس [400].وعلى الرغم من ظهور هذه التأثيرات الفنية المتعددة على العمائر التونسية فى العصر العثمانى إلا أنها لم تتخل عن طابعها التونسي وظل هذا الطابع مسيطرا على عمائر تونس العثمانية وهو الذي يميزها عن غيرها من العمائر التركية فى الأقاليم العثمانية الأخرى سواء العربية أو غير العربية . ومن أهم العمائر العثمانية التونسية إن لم يكن أهمها على الإطلاق جامع سيدي محرز موضوع الدراسة ؛ ذلك لأن هذا الجامع هو الوحيد بين الجوامع التونسية الذي اتبع فى تخطيطه والكثير من تفاصيله المعمارية والزخرفية الطراز التركي العثمانى ، أما بقية الجوامع التونسية فصارت وفق الطُرز التونسية المحلية مع استخدام عناصر زخرفية عثمانية، أو بمعنى آخر ظهر بها تأثير فنى عثماني.

جامع سيدى محرز

شيِّد هذا الجامع الضخم حاكم تونس محمد باى المرادى بين سنوات ١٦٩٢ – ١٦٩٩م ، ويقَع هذا الجامع فى حى باب السويقة . وقد عُرف هذا الجامع بجامع "سيدى محرز" لوجوده أمام ضريح وزاوية الشيخ محرز بن خلف المتوفى سنة ٤١٣هـ / ١٠٢٢م أى أن ضريح سيدى محرز أقدم بكثير من جامع محمد باى، ولهذا عرف الجامع باسم سيدى محرز . ويُعدْ جامع سيدى محرز، الجامع الثالث الذى شُيِّد فى تونس العاصمة فى العصر العثماني، وذلك بعد جامع يوسف داى (١٠٢١ هـ / ١٦١٢ م) وجامع الباى حمودة باشا المرادى (١٠٦٦ هـ / ١٦٥٥ م) والجامع الآن فى حالة جيدة من الحفظ ، ومن الجدير بالذكر أن هذا الجامع قد تعرض لعمليات ترميم

---

(٤٠٠) سليمان مصطفى زبيس : المرجع السابق ص ٣١

شاملة وأعيد افتتاحه سنة ١٩٨١ م فى عهد الرئيس التونسى السابق الحبيب بورقيبة ويوجد نص كتابى يُفيد ذلك بمدخل الجامع الغربى ، ويقع جامع سيدى محرز فى منطقة حيوية بتونس العاصمة وهى منطقة حى باب السويقة،حيث تمتد الأسواق على جانبى الجامع . والجامع مُعلقْ يصعد إليه من خلال مداخل خارجية تؤدى إلى سلالم رخامية نصل من خلالها إلى الفناء الخارجى الذى يحيط بالجامع ، ولا يوجد للجامع صحن يتقدمه، كما هى العادة فى غالبية الجوامع التركية العثمانية ، ولكن يوجد فناء يحيط به من جهاته الثلاثة الشمالية والغربية والشرقية ويحيط بهذا الفناء الخارجى أسوار تتخللها شبابيك ، وقد كسيت أرضية الفناء بألواح الرخام المربع الكبير،ويطل الجامع على الفناء الخارجى بواسطة ثلاثة أروقة تحيط به من الجهات الشمالية والغربية والشرقية ، وتفتح هذه الأروقة على الصحن بواسطة عقود نصف دائرية ترتكز على أعمدة رخامية صغيرة . وقد شُيِّدت عقود هذه الأروقة وواجهاتها بقطع الحجر الصغير المصقول أما الأعمدة وتيجانها فمن الرخام الأبيض ، وأسقف الأروقة الخارجية مسطحة وهى من الأخشاب ويكسوها من الخارج قطع القرميد ذات اللون الأخضر . وتظهر قبة الجامع الكبيرة الرئيسية وأنصافها الأربعة وكذلك القباب الصغرى فى أركان الجامع من الخارج بلونها الأبيض ، ويفتح جامع سيدى محرز على الأروقة الخارجية بمجموعة كبيرة من المداخل يبلغ عددها تسعة مداخل ، ثلاثة فى الجهة الشمالية وثلاثة فى الجهة الغربية وثلاثة فى الجهة الشرقية وهناك ثلاثة مداخل فقط مميزة ويبدو أنها المداخل الرئيسية حيث يتوسط كل منها إحدى واجهات الجامع ، فهناك المدخل الأمامى الذى يتوسط الواجهة الشمالية ،وهو الذى يقابل المحراب ، والمدخل الثانى يتوسط الواجهة الغربية ، وأخيرا

المدخل الثالث ويتوسط الواجهة الشرقية ، وهذه المداخل الثلاثة لكل منها عقود حدوة فرس مكونة من قطع الرخام باللونين الأبيض والأسود ، وترتكز هذه العقود على أكتاف رخامية بها أعمدة صغيرة مدمجة، ويحدد المداخل وعقودها إطارات بالرخام الأسود، ويعلو كل منها شباك صغير مستطيل عليه حجاب من الخشب الخرط ، ويغلق على كل مدخل من هذه المداخل الثلاثة باب خشبى مكون من ضلفتين مستطيلتين ، ويلى الباب حجر أو مساحة مربعة صغيرة ثم باب آخر صغير من ضلفتين من الخشب ذات زجاج أبيض.
أما بقية مداخل الجامع فتوجد بجوار المداخل الثلاثة الرئيسية والمحورية السابق ذكرها بمعدل أثنين بجوار كل مدخل ، واحد على يمينه وآخر على يساره ، ويعلو كل منها شباك مستطيل صغير عليه حجاب من الخشب الخرط، ويغلق على كل مدخل من هذه المداخل ضلفتان من الخشب ، ولم يهتم المعمار بهذه المداخل الجانبية حيث لم يضعها داخل عقود مثلما وضع المداخل الثلاثة التى تتوسط واجهات الجامع ، وتبدو هذه المداخل الجانبية وكأنها نوافذ أو شبابيك فتحت لكى تستخدم كمداخل للجامع بجانب المداخل الثلاثة الرئيسية . وبمعنى آخر فقد تميّز جامع سيدى محرز بتونس بكثرة مداخله وهذا الأمر لم يتوفر فى الجوامع الأخرى التى تنتمى إلى الطراز العثمانى. وجامع سيدى محرز من الداخل عبارة عن مساحة مربعة كبيرة (٢٥م × ٢٥ م تقريبا) ، ويُغطى هذه المساحة قبة مركزية كبيرة فى الوسط يحيط بها أربعة أنصاف قباب ، وترتكز هذه القبة وأنصافها على أربعة عقود كبيرة نصف دائرية، ترتكز بدورها على أربع دعائم ضخمة كسيت الأجزاء السفلى منها بألواح الرخام ذات اللون الأخضر الداكن ، أما بقية الدعائم وحتى بداية العقود فقد كسيت بألواح الرخام ذات اللون البيج . ويُغطى أركان مربع

القبة أربع قباب صغيرة ، ويغطى بواطن العقود الأربعة الحاملة للقبة الكبيرة وأنصافها وكذلك بواطن العقود الحاملة للقباب الصغيرة فى الأركان ، يغطى كل ذلك زخارف جصية وفق الطُرز التونسية المحلية ، ويتوسط جدار القبلة بالجامع محراب كبير وهو يتشابه مع المحاريب التونسية التقليدية ، وهو عبارة عن حنية عميقة ، وعقد حنية المحراب حدوة فرس من قطع الرخام الأبيض والأسود ، ويرتكز العقد على عمودين صغيرين مدمجين من الرخام الأسود ، والمحراب غنى بزخارفه فقد زخرف القسم السفلى من حنية المحراب بقطع الرخام المستطيلة باللونين الأسود والأبيض ، ويعلو هذه القطع الرخامية المستطيلة عقود صغيرة متجاورة من قطع الرخام الصغيرة باللونين الأسود والأبيض ، أما القسم العلوى من المحراب فقد زخرف بزخارف جصية عبارة عن أشكال هندسية ذات لون أبيض ، ويحدد كتلة المحراب وكذلك عقده إطارات ضيقة من الرخام الأسود . وتوجد على يمين ويسار القسم العلوى من المحراب ــ أى طاقية المحراب ــ تجميعات خزفية عبارة عن مجموعات من البلاطات الخزفية عثمانية الطراز ، وهى تحتوى على زخارف نباتية عبارة عن زهرة اللاله والورقة النباتية المسننة وزهرة القرنفل، وقد نفذت هذه الزخارف النباتية باللون الأحمر والأزرق الباهت والأخضر الفاتح على أرضية بيضاء . وتشير بعض المراجع إلى أن هذه البلاطات الخزفية قد جُلبت من تركيا لاستخدامها فى هذا الجامع [٤٠١] .ويعلو هذه التجميعات الجزفية ولارتفاع ١,٥٠ م زخارف من الجص الأبيض عبارة عن أشكال هندسية وأشكال نجوم مفرغة ، وتستمر زخارف الجص وكذلك البلاطات الخزفية أسفلها ، فى القسم العلوى من جدار القبلة وكذلك فى

(٤٠١) سليمان مصطفى زبيس : المرجع السابق ، ص ٤٠

الجدارين الشرقى والغربى ، أى أن هذه الزخارف ليست مقصورة على جدار القبلة فقط . ويجاور المحراب من جهة اليمين منبر رخامي مكون من ألـواح الرخام ذات اللون البنى الداكن والفاتح واللون الأبيض ، وللمنبر جلسة خطيب يعلوها قمة مخروطية تشبه قمم المآذن العثمانية . وقد فـتح فـى المسـتوى السفلى من جدران الجامع مجموعة من الشبابيك المستطيلة عليها من الخارج مصبعات من الحديد ومن الداخل ضلف خشبية ، ويعلـو كـل شـباك فـى المستوى السفلى شباك آخر صغير عليه حجاب من الخشب الخرط ، أيضـا يوجد شباك آخر مستطيل فى المستوى العلوى من الجدران ، بواقـع شـباك واحد فى كل جدار من الجدران الأربعة ، هذا بالإضافة إلى الشبابيك الصغيرة المستطيلة المعقودة التى توجد فى رقبة القبة الكبيرة والقباب الصـغرى فـى الأركان .

ونظرا لأن الجامع به مداخل كثيرة (تسعة مداخل) فقد أثر هذا بطبيعـة الحال على عدد الشبابيك فى المستوى السفلى فأصبحت قليلة وهى تبلغ عشرة شبابيك . وقد تميّز جامـع سيدى محرز بتنوع وكثرة زخارفه ، فقد جمـع الجامع فى زخارفه بين الزخارف التركية الوافدة مثل بلاطات الخزف التـى تزخرف القسم العلوى من جدار القبلة أعلى منطقة المحراب وكذلك المناطق السفلية فى الجدارين الأيمن والأيسر، وهناك أيضا بلاطات خزفية على هيئة تجميعات خزفية توجد فى المستوى العلوى للدعائم الضخمة الحاملـة للقبـة وأنصافها ، وهذه البلاطات كما سبقت الإشارة إليها تنتمى إلى الطراز التركى المتأخر (القرن ١٧ م) ، وقد مزجها الفنان مع الزخارف التونسية المحليـة والتى تمثلها الزخارف الجصية المفرغة التى تزخرف بواطن عقـود القبـة الكبيرة الأربعة و بواطن القباب الأربعة الصغيرة فى أركان الجامع وكـذلك

القسم العلوى من جدران القبلة ، فكل هذه المناطق زخرفت بزخارف جصية بيضاء تنوعت بين الزخارف النباتية والهندسية ، أيضـا اسـتخدم المعمـار زخارف الرخام المتعدد الألوان فى المحراب والمنبر الرخامى وكذلك كسوات الرخام الأخضر والبيج فى الدعائم الأربعة الضخمة الحاملة للقبة الكبيرة .

ولجامع سيدى محرز مئذنة واحدة تقع بالقرب منه أى أنها ليست ملتصقة بكتلة الجامع الرئيسية ، وتقع هذه المئذنة على يسار الصاعد إلى الجامع مـن المدخل الخارجى الغربى . ومئذنة الجامع تونسية الطراز مربعة الشكل وهى عبارة عن بدن مرتفع مربع حدد من أعلاه بإطـارات مربعـة بـارزة مـن الخارج، ويعلو هذا البدن أو الطابق بدن آخـر مربع الشكل فتح فـى كـل ضلع من أضلاعه شباك مزدوج من فتحتين مستطيلتين متجـاورتين يفصـل بينهما عمود رخامى صغير ، ويتوج هذا البدن شرافات متباعدة بعض الشىء عن بعضها ، والقسم الأخير من المئذنة عبارة عن بدن صغير مربع الشـكل ليست به أية فتحات ويتوجه شرافات صغيرة وينتهى هذا البـدن بمخـروط صغير يعلوه هلال، وقد طُليت المئذنة من الخارج باللون الأبيض مثل قباب الجامع وأسواره الخارجية . وتجدر الإشارة إلى تعدد المحاريـب الخارجيـة بجامع سيدى محرز، حيث توجد ثلاثة محاريب خارجية اثنان فـى واجهـة الجامع الشمالية على يمين ويسار المـدخل الـذى يتوسـط هـذه الواجهـة، والمحراب الثالث يتوسط جدار الرواق الممتد بين جدار القبلة وبـين مئذنـة الجامع أى فى الضلع الجنوبى من الجامع، ويقع هذا المحراب بـين شـباكين مستطيلين يفتحان على الخارج . وهذه المحاريب الثلاثة الخارجية تتشابه مع محراب الجامع الداخلى فى أنها محاريب تونسية الطراز وإن كانت المحاريب

الخارجية أقل فخامة وزخرفة من المحراب الداخلى وهى محاريب جصية لها عقود حدوة فرس وبها زخارف نباتية محفورة حفرا بارزا .

الدراسة التحليلية

من خلال العرض السابق يتضح لنا تفرد وتميّز جامع سيدي محرز سواء فى التخطيط أو في الزخارف ، فتخطيط الجامع وكما سبق القول قد اتبع تخطيطا أو طرازا لم يتكرر بعد ذلك في تونس وهو عبارة عن مساحة مربعة كبيرة تغطيها قبة مركزية كبيرة في الوسط تحيط بها أربعة أنصاف قباب وترتكز عقود القبة وأنصافها على أربع دعائم ضخمة (٤٠٢) ، ويغطى أركان مربع الجامع أربع قباب صغيرة ، ولا يوجد صحن يتقدم بيت الصلاة أو الجامع كما هي العادة في غالبية الجوامع التركية التي اتبعت هذا الطراز بل يوجد رواق خارجي يحيط بالجامع من الجهات الثلاثة الشمالية والغربية والشرقية ، وطراز القبة المركزية وأنصاف القباب الأربعة حولها من أهم طُرز الجوامع العثمانية التي اتبعت في الكثير من الجوامع التركية في إستانبول وغيرها من مدن وولايات الدولة العثمانية . وترجع بدايات هذا الطراز إلى بدايات القرن ١٦ م ، وأول الأمثلة التي طُبقَ بها هذا الطراز كانت خارج إستانبول عندما شيَّد الوالي العثماني الأول لديار بكر بيقلى محمد باشا جامعه في هذه الولاية وذلك فيما بين سنوات ١٥١٦-١٥٢٠ م، ويُعرفُ هذا الجامع أيضا بجامع الفاتح؛ لأن المنشئ بيقلى محمد باشا هو الذي قام بفتح ديار بكر (٤٠٣) . وهذا الجامع عبارة عن مساحة مربعة غُطيت بقبة

---

(٤٠٢) تعرف هذه الدعائم الضخمة عند الآثاريين الأتراك بأرجل الفيل وذلك كناية عن ضخامتها

(٤٠٣) -Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi , p.152

كبيرة في الوسط حولها أربعة أنصاف قباب كما يوجد أربع قباب أخرى صغيرة في أركان مربع الجامع ، وتعتمد القبة المركزية وأنصافها على أربع دعائم ، ويتقدم الجامع رواق أمامي من الجهة الشمالية مكون من سبعة عقود تحملها أعمدة رخامية ويغطى هذا الرواق سبع قباب صغيرة ، وللجامع مئذنة واحدة تقع في الزاوية الشرقية من واجهته الأمامية ، ويعتبر جامع بيقلى محمد باشا (الفاتح) في ديار بكر بمثابة نقلة أو إضافة معمارية مهمة في تخطيط الجوامع العثمانية حيث طُبقَ هذا التخطيط هنا بنجاح لأول مرة (٤٠٤) .وهناك جامع آخر طُبقَ فيه هذا الطراز وهو الجامع الكبير (أولو جامع) في البستان Elbistan وقد شيّده على بيه ابن شاه سوار في أواخر عهد إمارة ذى القادر التركمانية (٤٠٥) وذلك بين سنوات ١٥١٥-١٥٢٢م وقد شُيِّد الجامع وفق

(٤٠٤) -Ibid,.P.153

(٤٠٥) إمارة ذو القادر إحدى الإمارات التركمانية التى ظهرت بالأناضول عقب انهيار دولة الايلخانيين بإيران والتى كانت تسيطر على الأناضول منذ منتصف القرن الثالث عشر الميلادى ، وقد ظهرت إمارة ذو القادر وغيرها من الإمارات التركمانية الأخرى بعد وفاه آخر حاكم ايلخانى وهو أبو سعيد بهادر سنة ١٣٣٥م وقد أعلن أولاد ذى القادر استقلالهم سنة ١٣٣٧م واستمرت هذه الإمارة قائمة نحو ١٨٥سنة حتى قضى عليها العثمانيون فى معركة تورنا داغ Turna Dağ سنة ١٥٢٢م . وقد لعبت إمارة ذى القادر دورا كبيرا فى الحياة السياسية والاجتماعية والفنية بالمناطق التى خضعت لهم بالأناضول ، وهى مناطق شرق البحر المتوسط وجنوب شرق الأناضول والمناطق الواقعة عند التقاء وسط وشرق الأناضول ، واستمر هذا الدور خلال القرن الرابع عشر والخامس عشر والسادس عشر . وكان لهذه الإمارة التركمانية علاقاتها المتشعبة مع الدول والإمارات التركية الأخرى المجاورة مثل الدولة الصفوية والمملوكية والعثمانية والقره قوينلو (الشاه السوداء) والآق قوينلو (الشاه البيضاء) وإمارات أولاد رمضان وأولاد اشرف وأولاد إقره مان وأولاد أرتنا. واستطاعت إمارة ذى القادر أن تتعايش وان تضمن بقاءها ووجودها وسط كل هذه الدول=

الأسلوب العثماني ، والجامع عبارة عن مساحة مربعة تغطيها قبة كبيرة في الوسط يحيط بها أربعة أنصاف قباب ، وتعتمد القبة وأنصافها على أربع دعائم ضخمة مربعة ، ويُغطى أركان مربع الجامع أربع قباب صغيرة ،ويتقدم الجامع رواق أمامي مكون من ثلاث أقبية متقاطعة ترتكز على دعامتين مربعتين في الوسط وعلى الجدران في الجانبين وللجامع مئذنة واحدة . ويُعدْ جامع الفاتح بديار بكر والجامع الكبير في البستان أولى الجوامع العثمانية التي طُبقْ فيها نظام القبة المركزية وحولها أربعة أنصاف قباب ، وتعتمد القبة وأنصافها على أربع دعائم ضخمة (٤٠٦) ويُمثّل جامعا ديار بكر والبستان تجارب مهمة أو نهاية لتجارب معمارية طويلة لاستخدام القبة ونصف القبة لتغطية مساحة كبيرة بالجامع ، وقد بدأت هذه التجارب المعمارية منذ عهد السلطان مراد الثاني فى أعماله بأدرنه **Edirne** والسلطان محمد الفاتح وكذلك السلطان بايزيد الثانى واستمرت فى عصر السلطان سليم الأول ، وكان الهدف منها وكما سبق القول الوصول إلى وسيلة تغطية دون اللجوء إلى

=والإمارات القوية مما يؤكد ما كانت تتمتع به هذه الإمارة من تماسك وقوه . وكان لإمارة ذى القادر إسهامها الكبير في النشاط الفني والمعماري التركي ببلاد الأناضول . وقد سبق القول بأن ظهور إمارة ذى القادر وغيرها ببلاد الأناضول كانت نتيجة لسقوط دولة سلاجقة الروم وكذلك انهيار دولة الايلخانيين التى سيطرت على أملاك السلاجقة بالأناضول . وكانت كل إمارة تركمانية ترى أنها الوريث الشرعي للدولة السلجوقية بالأناضول ، ولإثبات ذلك شرعت هذه الإمارات في استكمال سيادتها عن طريق حملات معمارية وفنية كبيرة هدفت إلي إنشاء مختلف العمائر الدينية والمدنية وجاءت فنون هذه الإمارات امتدادا للفن السلجوقى بالأناضول مع ما أضافوه من تجارب وطُرُز فنية جديدة . انظر :

- Hamza Gündoğdü : Dulkadirli Beyligi Mimarisi, Ankara 1986, P . 1 ;

أوقطاى آصلان آبا: فنون الترك ، ص ١٤٣-١٤٤ .

(٤٠٦) - Godfrey Goodwin: Op. Cit. P . 207

إستخدام أعمدة كثيرة (٤٠٧).وسوف يتطور هذا الطراز بعد عصـــر الســلطان سليم الأول على يد المعمار الشهير سنان، وقد استخدم معمـــار ســـنان هــذا التخطيط في إستانبول عندما شيَّد جامع شاه زاده محمد بناء على أمــر مـــن السلطان سليمان القانونى وذلك لتخليد ذكرى وفاة ابنه الأمير شاه زاده محمد، وقد انتهى سنان من تشييد هذا الجامع وبقية ملاحقه المعمارية سنة ٩٥٥ هـ/ ١٥٤٨م . وهذا الجامع يتبع طراز الجوامع ذات القبة المركزية وحولها أربعة أنصاف قباب ، غير أن جامع شاه زاده تميَّز بكبر حجمه وأنـــه كـــان نـــواة لمجـــموعة معمارية متكاملة . أيضا تميَّز بوجود صـــحن يتقدمه عبارة عن مساحة فضاء تحيط بها أربعة أروقة يُغطيها قباب صغيرة ويتوسط الصـــحن شادروان(٤٠٨). و لا شك أن معمار سنان قد استفاد من التجارب السابقة التـــى نُفذت من قبل واتبعت نفس التخطيط ونعنى بذلك جامعي الفاتح بـــديار بكـــر والجامع الكبير بـــ ألبستان، وإن كان معمار سنان قد طور وأضـــافه بعـــض الإضافات بجامع شاه زاده وجعله أضخم وأكثر تطورا عن الأمثلـــة الســـابقة حيث احتوى على مئذنتين وليست واحدة كالأمثلة السابقة، وكـــذلك الصـــحن الكبير الذي يتقدم بيت الصلاة ، وأخيرا كثـــرة الزخـــارف بالجـــامع ســـواء الخارجية أو الداخلية (٤٠٩) . ولم يحتو جامع سيدى محرز فى تـــونس علـــى صحن يتقدمه كما هو الحال فى جامع شاه زاده باستانبول ، وهو يتفق في ذلك مع جامعي فاتح بديار بكر والجامع الكبير في ألبستان حيث اتبعت هذه الأمثلة نفس التخطيط ولكن بدون صحون تتقدمها ، فقط رواق واحـــد أمـــامي فـــي

---

(٤٠٧) - Aslanapa,Op.Cit,P.153

(٤٠٨) - Halil Ethem : Camilerimiz, Istanbul 1932, P.53

(٤٠٩) - Oktay Aslanapa: Mimar Sinanin Hayati ve Eserlei, Ankara. 1988, P.15

جامعي ديار بكر والبستان ، وثلاثة أروقة تحيط بجامع سيدي محـــرز مـــن الخارج . ومن المعروف أن الجوامع التركية بالأناضول لم تحتو في العصر السلجوقي والعثماني المبكر على صحون تتقدمها كما هو الحال في الجوامـــع التركية العثمانية الكلاسيكية ، ولكن استُخدم الصحن ذو الأروقة للمرة الأولى بالأناضول في الجامع الكبير – اولو جامع – في مغنيسيا **Manisa** وقد شُيِّد هذا الجامع سنة ٧٧٨هـ /١٣٧٦م في عهد إمارة بنى صاروخان [٤١٠] على يد إسحاق شلبى، ويتكون من قسمين مكان للصلاة وصحن يتقدمه ذو أروقة ، ويعتبر هذا الجامع أقدم الجوامع التركية بالأناضول التى تحتوى على صحون ذات أروقة [٤١١]. ولم يظهر هذا الأمر في الجوامع التركية التى شُيِّدت فـــي العصور التالية حتى شيَّد السلطان مراد الثانى جامعه في أدرنـــه المعـــروف بأوج شرفه لى Üçşerefeli Camii وقـــد تـــم بنـــاء هـــذا الجـــامع ســـنة

---

(٤١٠) قامت إمارة بنى صاروخان في غرب الأناضول وكان مركزها مدينة مغنســـيا Manisa وتنسب هذه الإمارة إلى صاروخان ابن آلب آغا ، وكان صاروخان هذا على رأس القـــوات التركمانية التى تجاهد وتقوم بحركة الفتوحات في غرب الأناضول على حدود دوله ســـلاجقة الروم وذلك في عام ٧٠٥هـــ /١٣٠٥ م ، واستطاع صاروخان بيه أن يستولي فـــي نهايـــة الأمر على مغنسيا سنة ١٣١٣م واتجه بفتوحاته نحو بحر ايجة ووسع أملاكه حتـــى ســـيطر على أراضي وممتلكات مملكة ليديا القديمة وجعل مغنسيا مركزا لإمارته التركمانيـــة ، وقـــد توفي صاروخان بيه سنه ١٣٤٥م ودفن في ضريحه بمغنسيا ، وقد تولى حكم الإمارة بعـــده ابنه فخر الدين الياس . وكان لصاروخان بيه دور كبير في حركة الفتوحات الإســـلامية فـــي منطقة غرب الأناضول وقام بفتح مدن وقلاع كثيرة وأسس أسطولا ضخما كان له أثره الكبير في العديد من الانتصارات التى حققها في بحر ايجه . انظر :

- Ismail Hakki Uzunçarşılı : Anadolu Beylikleri ve Akkoyunlu , Karakoyunlu Devletleri , Ankara 1988, PP. 84.86

(٤١١) - Aptullh Kuran : Ilk Devir Osmanlı Mimarisinde Cami, Ankara 1964, PP.48-49

٨٥١هـ/١٤٤٧م ، ويُعدْ هذا الجامع بمثابة نقلة معمارية مهمـــة فـــي تـــاريخ العمارة العثمانية حيث احتوى على صحن ذى أروقـــة للمـــرة الأولـــى فـــي الجوامع العثمانية ، وكذلك غُطى مكان الصلاة بقبة كبيرة ترتكز على ســت دعائم وحولها قبتان صغيرتان اثنتان من كل جهة وهو بذلك يُعــدْ المثــال أو النموذج لأول الجوامع العثمانية السلطانية ذات الــقبة المــركزية والصـــحن ذى الأروقة وقد اتُبـــع هذا التقلـــيد في جوامع كثيرة فيمـــا بعـــد(٤١٢) . وإذا كان جامع سيدى محرز لم يحتو على صحن تقليدي ذى أروقة إلا أنه احتوى على ثلاثة أروقة تحيط بالجامع من جهاته الثلاثة الشمالية والشرقية والغربية وتطل هذه الأروقة على فناء خارجي له سور تتخلله شبابيك مستطيلة ، وهذه الأروقة الثلاثة الخارجية المحيطة بالجامع ظهرت من قبل في بعض الجوامع التونسية المُشيَّدة في العهد العثماني وهـــى جـــامع يوســـف داى (١٦١٢م) ، وجامع حموده باشا المرادى (١٦٥٥م) وجامع يوسف صاحب الطابع والـــذى تم إنشاءه في الربع الأول من القرن التاسع عشـــر (١٨١٤م).وقـــد ظهـــرت الأروقة المحيطة بالجامع من جهاته الثلاث في بعـــض الجوامـــع العثمانيـــة بالقاهرة مثل جامع سنان باشا الذى شُيِّد سنة ٩٧٩هـ/١٥٧١م وهو عبارة عن مـــساحة مربعة تغطيها قبة وتحيط به ثلاثة أروقة من الـــخارج(٤١٣) ،وكذلك جامع محمد بك أبو الذهب المُشيّد سنة ١١٨٨هـــ/١٧٧٤م وهو يتشـــابه فـــي تخطـــيطه مع جامع سنان باشا السابق ذكره حيث يتكون من مساحة مربعـــة

---

(٤١٢) أنظر بحث الجوامع العثمانية المبكرة في إستانبول ص ٢٤٤ من هذا الكتاب .
- Oktay Aslanapa : Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri, Ist. 1949 , P. 14

(٤١٣) حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانيـــة ، بيـــروت ١٩٩٣م ص ٣٠٣ .

تغطيها قبة كبيرة ،وتحيط به ثلاثة أروقة مــن الخـــارج [٤١٤] .وبالنســبة للجوامع العثمانية المبكرة المُشيَّدة في تركيا والتي تتشابه مع جــامع سـيدي محرز نجد أنها تحتوى على رواق واحد أمامي فقط في الجهة الشمالية أي أن الجوامع العثمانية التى لا تشتمل على صحن ذى أروقة نجد أنه فــي الغالــب يتقدمها من الناحية الشمالية رواق واحد فقط ، وأحيانا يكون هذا الرواق مكونا من سبعة عقود و سبع قباب صغيرة أو خمس قباب صغيرة فقط ، وتطل هذه الجوامع على فناء أمامي أو حديقة تحيط بالجامع لها أسوار حجرية تتخللهـا شبابيك مستطيلة ذات مصبات حديدية . أما الجوامع العثمانية الكبيــرة التــي شيّدها سلاطين أتراك والتي اتبعت تخطيط جامع سيدي محرز نجد أنها جاءت أضخم وأكبر حيث تكونت في الغالب من قسمين ؛ الجامع أو بيت الصـــلاة ، والقسم الثاني الصحن ذو الأروقة الأربعة والشادروان ، ومن أهــم الجوامــع العثمانية التى اتبعت طراز القبة المركزية وحولها أربعــة أنصــاف قبــاب بالإضافة إلى أربع قباب صغيرة في الأركان جامع شاه زاده محمــد الســابق الإشارة إليه ، وكان أول الجوامع الضخمة في إستانبول التــى اتبعــت هــذا الطراز ، وجامع السلطان أحمد الشهير بالجامع الأزرق (١٦١٧م) ، والجامع الجديد – (ينى جامع) – (١٦٦٠م) ، وجامع الفاتح الحــالى (١٧٦٦م)[٤١٥]،

---

(٤١٤) حسن عبد الوهاب : المرجع السابق ، ص ٣٥١- ٣٥٤

(٤١٥) شيِّد جامع الفاتح الحالى السلطان مصطفى الثالث (١٧١٧-١٧٧٤م) وكان جامع الفــاتح القديم قد تعرض لكثير من التدمير نتيجة الزلزال المدمر الذى ضرب إستانبول سنة ١٧٦٥م ، ونتج عنه تأثر بعض الجوامع الكبيرة منها جامع الفاتح وجامع أيوب الانصارى وجامع لالــه لى Laleli ، وقد كلف السلطان مصطفى الثالث المعمار طاهر آغا بإعادة بناء وترميم مــا تهدم بجامع الفاتح فقام بإعادة بناء بيت الصلاة بالجامع ، وجاء البناء الجديد وفــق طــراز=

ومن أهم الجوامع التى اتبعت طراز جامع سيدى محرز الجامع الجديد في الجزائر العاصمة ، وهو مثال فريد ووحيد في كل الجزائر الذى اتبع هذا الطراز وهو في ذلك يتفق مع جامع سيدى محرز في تونس حيث لا يوجد مثيل له في كل تونس كما ذكرنا من قبل ، ويقع الجامع الجديد في ساحة الشهداء أهم ميادين العاصمة الجزائرية ،وقد شُيِّد هذا الجامع سنة ١٠٧٠هـ/١٦٦٠م ، وتُشير بعض كتابات المحراب إلى أن مهندس البناء هو المعمار الحاج حبيب (٤١٦) . وتخطيط الجامع الجديد عبارة عن مساحة كبيرة تغطيها قبة مركزية في الوسط ترتكز على أربعة عقود ضخمة تعتمد بدورها على أربع دعائم ضخمة، و يوجد حول القبة الكبيرة أربع أقبية تميَّز أحدها وهو الموجود في الجهة الشمالية الغربية باستطالته عن بقية الأقبية ، ويوجد أربع قباب صغيرة منخفضة ومضلعة تغطى أركان الجامع، ونلاحظ هنا أن المعمار استبدل أنصاف القباب حول القبة المركزية بأقبية وليس للجامع صحنا يتقدمه ، وللجامع مئذنة مربعة الطراز مثل مآذن الجزائر وبلاد المغرب ، ويتميز الجامع الجديد بضخامته وسط جوامع الجزائر العثمانية ،وقد جمع في تخطيطه وزخارفه بين الأساليب الفنية العثمانية الوافدة والأساليب المحلية المغربية والأندلسية (٤١٧) . ومن الجوامع التي اتبعت هذا الطراز أيضا جامع محمد على باشا بقلعة الجبل بالقاهرة (١٨٤٨م) ، وكذلك الجامع الجديد –

=مخالف لطراز الجامع القديم ، وهو طراز القبة المركزية وحولها أربعة أنصاف قباب وهو الجامع القائم حتى الآن . انظر :

- Oktay Aslanapa : Osmanlı Devri Mimarisi, P.309 .

(٤١٦) - Baelhadj Marouf : Cezayirde Merkezi Kubbeli Camiler (I .Ü . Ed . Fak Sanat Tarihi Bl. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Istanbul .1991, P.27

(٤١٧) - Baelhadj Marouf : Op. Cit. , P. 28

ينى جامع – في ملطيه **Malatya** (١٨٨٩-١٩١٠م) . ويُعتبـر طـراز الجوامع ذى القبة وأنصاف القباب من أكثر الطرز تطبيقا وانتشارا في العمارة التركية العثمانية ،وكما رأينا فقد طبق فى الكثير من الأعمال المعمارية داخل تركيا وخارجها ،وعلى الرغم من ظهور أولى محاولات تطبيق هذا الطـراز في نهايات القرن الخامس عشر الميلادى إلا أنه تميز بالاستمرارية ووصـل إلى القمة خلال القرن الســادس عشر الميلادي على يد المعـــمار ســنان ، واستمر فيما بعد على يد تلامذته ، وكما سبق وشاهدنا فــي الأمثلــة التــى ذكرناها فإن طراز القبة والأربعة أنصاف قباب صار له شكل وتخطيط مُعيَّن سواء كان للجامع صحن أو بدون صحن، فهناك القبة الكبــرى فــي الوســط ويوجد حولها أربعة أنصاف قباب، وترتكز القبة وعقودها وأنصاف القباب في الغالب على أربع دعائم ضخمة تتوسط الجامع ، وأحيانا ما يكون حول القبـــة أقبية بدلا من أنصاف القباب وأخيراً هنـــاك أربـــع قبـــاب صـــغيرة تغطـــى المساحات الباقية في مربع الجامع (٤١٨) . والواقع أن المعماريين الأتراك بعد أن توصلوا إلى تخطيط الجوامع ذات القبة المركزية وأنصـــاف القبـــاب قـــد وصلوا إلى الحل الأمثل للحصول على جوامع ذات مساحات كبيرة تغطيها قبة ضخمة وحولها أنصاف قباب، وفي نفس الوقت حافظوا على وحدة المكـــان ؛ ذلك لأن طراز الجوامع القديمة أو التقليدية الأخرى سواء تلك التى تغطيهـــا قباب كثيرة والمعروفة بطراز الجوامع الكبيرة – اولو جامع **Ulu Cami**– كانت تلجأ إلى إستخدام دعائم أو أعمدة كثيرة لحمل القباب الكثيرة وكانت هذه

---

(٤١٨) – AraAltun "Dört Yarım Kubbeli Cami Plan Şemasinin Kaynakları Hakkındaki Görüşler Üzerine "Tűrk Kűltűrű Araştirmalari" (A.Ü. Basımevi) Ankara 1986, P.1.

الدعائم والأعمدة تحجب الرؤية وتقطعها أمام المصلين ، وكذلك فـــي طـــراز الجوامع المبكرة ذات القبتين حيث صغر المكان والجدران الكثيرة التي تفصل بينها، أما في طراز القبة المركزية وعن طريــق اســتخدام القبــة الكبيــرة وأنصاف القباب حولها وكذلك القباب الصغيرة في الأركان، كل ذلــك أتـــاح للمعمار وحدة المكان وأتاح له تغطية مساحة كبيرة دون اللجوء إلى استخدام أعمدة أو دعائم كثيرة كما هو الحال في طراز الجوامع الأخرى [٤١٩] . وقـــد استخدم المعمار العثماني نصف القبة بشكل جيد أتاح له الوصول إلى أكبـــر وسيلة تغطية في الجوامع العثمانية وذلك باستخدام القبة وأنصـــافها، وأحيانـــا كان نصف القبة يعتمد أو يرتكز على ربعي قبة في الطرفين، ولهذا وصـــل المعمار إلى الحل الأمثل والشكل الأكمل لتغطيـــة الجوامـــع ذات المســـاحات الكبيرة [٤٢٠] . ولا يزال طراز القبة المركزية والأربعة أنصاف قبـــاب هـــو الطراز المفضل والمحبب لدى المعماريين الأتراك في العصر الحديث حتـــى إن أكبر جامع أنشئ في أنقرة **Ankara**عاصمة تركيا الحالية وهو جـــامع قوجه تبـــه **kocatepe** قد اتبع هذا الطراز ، وقد شُـــيِّد هـــذا الجـــامع فـــي الثمانينات من القرن العشرين وهو أضخم جامع في تركيا [٤٢١]. وبالإضـــافة إلى تخطيط جامع سيدى محرز المتأثر بطرز الجوامع العثمانية نجد أنه قـــد جمع في زخارفه كما أشرنا من قبل بين الأساليب التونسية والعثمانية ، ومن أهم الأساليب العثمانية في الزخرفة استخدام البلاطات الخزفية فـــي تكســـية الجدران والمحاريب ، وقد استخدمت بلاطات خزفية تركية الطراز في تكسيه

---

(٤١٩) -Abdullah Attia Abdulhafiz : Op. Cit., PP. 212 –213 .

(٤٢٠) - Ismet Geliç : Istanbul Camilerinde Yarım Kubbeler , (I. Ü.Ed . Fak. Sanat Tarihi Bl.Türk Sanati Kürsüsü Lisans Tezi) Istanbul 1974, PP.31-32

(٤٢١) - Abdullah Attia , OP. Cit , P .213

القسم العلوي من جدران القبلة فوق المحراب، وكذلك في المستوى العلوى من الدعائم الضخمة الحاملة للقبة المركزية ولكن في الـــدعامتين الأمـــاميتين أى المواجهة لجدار القبلة ، وكما هو معروف فإن استخدام البلاطات الخزفية في تكسية الجدران كان من أهـــــم خصائص الزخرفة المعماريـــة العثمانيـــة حيث استخدمت البلاطات الخزفية في تكسية وتـــزيين الجوامـــع والمســـاجد والأضرحة والمدارس والحمامـــات والقصـــور ودور الكتـــب والأكشـــــاك والمنازل الخاصة وصنابير المياه العامة (جشمه لـــر)، حتى بعض الكنائس تم استخدام البلاطات الخزفية في زخرفتـــها وهذا يدل على مدى شـــيوع هـــذا الأسـلوب الفني والزخرفـــي فـــي الزخـــارف المعمــــارية فـــي العصـــر العثماني[٤٢٢] ، وعادة ما كانت البلاطات الخزفية تزخرف أماكن معينة فـــي العمائر فمثلا تستخدم في الجوامع في تكسيه حنايا المحاريب وحولها ، وأحيانا تستخدم في كتابات قرآنية فوق المحاريب ، أيضا تستخدم البلاطات الخزفيـــة في كسوة الإطارات حول نوافذ الجوامع سواء الداخلية أو المطلة على الصحن ذى الأروقة ، وأحيانا تستخدم البلاطات في عمل تجميعـــات ذات زخـــارف نباتية لتشكل تجميعة أو وحدة زخرفية معينة ، وكانت تستخدم عندئـــذ علـــى جانبي المداخل الرئيسية في بعض الأضرحة أو الأكشـــاك . وكانـــت هنـــاك مراكز شهيرة في صناعة البلاطات الخزفية بالدولة العثمانية منهـــا إزنيـــك **Iznik** وكوتاهية **Kütahya** واستمرت هاتان المدينتان تـــؤدى دورهمـــا بازدهار حتى القرن الثامن عشر الميلادي وكان إنتاج إزنيك وكوتاهية يستخدم في تزيين العمائر العثمانية سواء المُشيَّدة بتركيا أو تلك المُشيَّدة في الولايـــات العثمانية الأخرى خارج الأناضول ومنها الولايات العربية، وفـــي المرحلـــة

---

(٤٢٢) - Gőnűl Őney " Çini ve seramik" P. 97

المتأخرة صار مركز صناعة البلاطات الخزفية بمصانع تكفور سراي باستانبول ،وكانت العناصر الزخرفية المستخدمة في البلاطات الخزفية متنوعة فهناك العناصر النباتية كالورود والأزهار وأشجار السزو والقرنفل والأوراق المسننة و زهور اللاله ، وغيرها من العناصر النباتية التى شاعت في الفن العثماني ، أيضا استخدم الفنان العثماني الكتابات القرآنية وعلى نطاق واسع في الزخارف الخزفية . ومن الجدير بالذكر أن مصانع الخزف بتركيا كانت تأتى إليها طلبات من الولايات العربية تطلب بلاطات خزفية ذات مواصفات معينة وأشكال خاصة لاستخدامها فى عمائر تقام في تلك البلاد، وبالفعل كانت مصانع الخزف تلبى هذه الطلبات وتقوم بتصنيعها وإرسالها وهذا ما تم بالنسبة للبلاطات الخزفية المستخدمة في جامع سيدي محرز بتونس حيث تشير بعض المصادر إلى جلب هذه البلاطات من مصانع تركيا[٤٢٣] ، ومن خلال دراسة البلاطات الخزفية بجامع سيدي محرز، يتضح لنا أنها من إنتاج مصانع تركيا في الفترة المتأخرة (القرن ١٧م)، حيث تميزت البلاطات الخزفية المنتجة في تلك الفترة بقلة جودتها عن ذى قبل، فأصبحت الألوان باهتة ولم يعد في مقدور الصانع الوصول إلى دقة الألوان، كما كانت عليه ألوان البلاطات المنتجة في مصانع إزنيك خلال القرن السادس عشر، فاللون الأحمر الطماطمى اختفى ليحل محله لون أحمر باهت أقرب إلى اللون البني الفاتح، وكذلك اللون الأزرق الباهت والأخضر والأرضية ذات اللون الأبيض غير النقى . وبالنسبة للعناصر النباتية فلم تتغير وإن كانت لم تنفذ بدقة مثلما كان الحال من قبل واشتملت هذه العناصر على زهرة اللاله وأوراق القرنفل والأوراق المسننة ، أيضا نفذت بلاطات كثيرة بلون واحد فقط

---

(٤٢٣) سليمان مصطفى زبيس : المرجع السابق ، ص ٤٠

وهو الأخضر الباهت على أرضية بيضاء ولكن تأثر اللون الأبــيض بلــون العناصر النباتية وهو اللون الأخضر الباهت . وكل، هذه الخصــائص تــرجح جلب البلاطات الخزفية المستخدمة في جامع سيدي محرز من تركيــا وانهــا ليست من إنتاج المصانع التونسية ، وظاهرة جلب بلاطات خزفية من مصانع إزنيك وكوتاهيه وبعدها تكفور سراى في إستانبول كان أمرا مألوفــا خــلال العصر العثمانى ،وهناك عمائر كثيرة فى تونس والقاهرة ودمشق وغيرها من مدن وولايات الدولة العثمانية تم تزينها ببلاطات خزفية استوردت من مصانع تركيا وهناك جوامع أخرى شُيدَت بعد جــامع ســيدى محــرز فــي تــونس واستخدمت بلاطات خزفية مستوردة من تركيا ، أى أن ظاهرة جلب البلاطات الخزفية لعمائر تونس استمرت خلال الحقبة العثمانية وذلك بالرغم من وجود صناعة محلية تونسية للبلاطات الخزفية والتى تعرف بالزليج ، ومــن أهــم العمائر التى استخدمت بلاطات خزفية عثمانية الجامع الجديد بتونس العاصمة ويعود إنشاؤه إلى سنة ١١٣٩هــ /١٧٣٧م وقد شَيَّد هــذا الجــامع مؤســس الأســرة الحســينية حسين بن على ، وقد كســيت جدران الجامع الداخليــة ببلاطات خزفية مجلوبة من تركيا ،وهناك مثال آخر بالقاهرة العثمانية استخدم بلاطات خزفية عثمانية جلبت له خصيصا من تركيا لكسوة جدرانه الداخلية، وهو جامع آق سنقر الناصرى وهو من آثار عصر المماليك البحرية ،وقــام إبراهيم آغا مستحفظان في العصر العثمانى (١٠٦٢هــ/ ١٦٥٢م) بإضــافة مدفن له بالجامع وكسوة جدار القبلة وكذلك جدران مدفنه ببلاطــات خزفيــة تركية ذات زخارف نباتية تتفق مع الزخارف النباتية التى كانت شــائعة فــي البلاطات الخزفية التركية في تلك الفترة ومنها أشجار السرو وزهرة اللالــه والأوراق المسننة وزهرة القرنفل،وبمعنى آخر فقد كانت البلاطات الخزفيــة

العثمانية هى القاسم المشترك في تزيين العمائر المُشيَّدة في العصر العثمـــاني سواء في تركيا العثمانية أو في الولايات العربية العثمانية ، ومما يؤكد جلب البلاطات الخزفية من مصانع تركيا إلى مصر وتونس وغيرها من الولايـــات العثمانية الأخرى ، دراسة هذه البلاطـــات وزخارفهـــا ومقارنتهـــا بالأمثلـــة الموجودة بعمائر تركيا ، وكذلك درجة نقاء الألوان وتطورها واتفاق ذلك مع البلاطات الخزفية التركية ، كل ذلك يؤكد استيراد هذه البلاطـــات خصيصـــا للعمائر التى استخدمت فيها وأنها لم تُصنَّع فى مصانع محلية فى تونس أوفى القاهرة خلال الحقبة العثمانية (٤٢٤) . ومن العناصر التركية في جامع ســـيدى محرز وجود المنبر الرخامي ذى القمة المخروطية ، وكما هو معروف فقـــد كانت معظم منابر الجوامع التونسية السابقة تصنع من الخشب أى أنها منـــابر خشبية متنقلة، أيضا تشييد الجامع من مستويين سفلى تم تقسيمه إلى مخـــازن وحوانيت لاستغلال ريعها في الإنفاق على الجامع ، ومستوي علـــوى يمثـــل الجامع نفسه ،وكما ذكرنا من قبل يصعد إلى الجامع عن طريق مداخل تقع في مستوى الطريق العام ويصعد من خلال سلالم رخامية إلـــى الفنـــاء المحـــيط بالجامع من الخارج ثم نصل إلى داخل الجامع مباشرة عن طريق تسعة أبواب تفتح على الأروقة الثلاثة الخارجية . وظاهرة الجوامع العلوية كما تعرف عند الأتراك أو المعلقة ظاهرة اتبعت في أكثر من جامع عثماني، ومـــن أشـــهرها جامع رستم باشا باستانبول (١٥٦١م) . وإذا كان جامع سيدي محرز قد شُـــيِّد وفق الطراز العثماني في تخطيطه وبعض عناصره المعمارية والزخرفية إلا أنه احتوى على كثير من العناصر المعمارية والزخرفية المحلية فمئذنة الجامع تونسية الطراز وتتشابه مع معظم المآذن التونسية والمغربية بوجه عام ، وهى

---

(٤٢٤) ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثمانى ، القاهرة ١٩٨٥ ، ص ٣٩

مئذنة مربعة الشكل طليت باللون الأبيض . ومن المعروف أن مئذنة جـامع القيروان ذات الطراز المربع كان لها تأثير كبير على مآذن المغرب والأندلس بل إن هذا التأثير قد امتد إلى بعض المآذن المصرية ، وتنسب مئذنة القيروان إلى بشر بن صفوان عامل القيروان في عهد الخليفة الأموى هشام بـن عبـد الملك والذى قام بعمل توسيعات وإضافات بالجامع، ومنها المئذنة وكان ذلـك سنة ١٠٥هـ /٧٢٤ م، وتتوسط المئذنة الجدار الشمالى للجامع وتتكون مـن ثلاثة طوابق تعلوها قبة مفصصة ، وهى مئذنة مربعة الشكل ، وأصبحت هذه المئذنة كما سبق القول نموذجا للمآذن الإسلامية فـي العديـد مـن الأقطـار الإسلامية (٤٢٥) . ومن العناصر المعمارية التونسية أيضا استخدام عقود حدوة الفرس ، ذلك النوع المُميّز لكافة العقود في جامع سيدى محرز وغيـره مـن الجوامع التونسية الأخرى ، ونشاهد هذا العقد في مـداخل الجـامع الثلاثـة المحورية الرئيسية والتى يتوسط كل منها أحد الواجهات الـثلاث الرئيسـية للجامع ، وكذلك استخدام هذا العقد في محاريب الجامع وهى محراب الجـامع الرئيسى الداخلى والمحاريب الخارجية وهى ثلاثة محاريب ،اثنان في الواجهة الشمالية وواحد في الرواق الممتد بالجهة الجنوبية . ومن الجـدير بالذكـر أن عقـد حدوة الفرس كان شائعا في العمارة التونسية التى تعود إلـى تلـك الفترة ، واستخدم في الجوامع والقصور وغيرها مـن المنشـآت التونسـية ، وتظهر بعض التأثيرات الأندلسية في جامع سيدى محرز منها الإفـراط فـي استخدام الزخارف الجصية ذات اللون الأبيض والتى تغطـي بـواطن القبـة الرئيسية وأنصافها وعقودها وكذلك بواطن القباب الصـغرى فـي أركـان

---

(٤٢٥) السيد عبد العزيز سالم : " المسجد الجامع بالقيروان " مقال بكتاب بيـوت الله ، مسـاجد ومعاهد ، الجزء الثانى (كتاب الشعب ، العدد ٧٨) القاهرة ١٩٦٠، ص ١٧٠ – ١٧٣

الجامع ، والقسم العلوى من جدران القبلة فوق التكسيات الخزفية . ولم تكن الجوامع التونسية السابقة – قبل العهد العثماني – تتميز بكثرة زخارفها بل كانت تتميز بالبساطة وعدم المبالغة في الزخارف الداخلية ، أما في العصر العثماني ونتيجة لمؤثرات خارجية وافدة ــ تركية وأندلسية ــ فقد تأثرت العمارة بهذه المؤثرات، وظهر ذلك في معظم الأعمال المعمارية التي شُيِّدت في تلك الفترة ، أيضا من التأثيرات الأندلسية في جامع سيدي محرز استخدام القرميد الأخضر في تكسية قمة المئذنة المخروطية وكذلك طنف الأروقة الثلاثة المحيطة بالجامع من الخارج ، وكان للأندلسيين تأثيرهم في استخدام الأخشاب المزخرفة في أسقف العمائر [٤٢٦] .أما عن التأثيرات الإيطالية التى ظهرت في عمائر تلك الفترة ومنها جامع سيدي محرز، فتنحصر فى التكسيات الرخامية لبعض الجدران والدعائم ، وكذلك الأعمدة الرخامية الرشيقة وتيجانها وقد استخدمت هذه الأعمدة لحمل عقود الأروقة الخارجية بجامع سيدى محرز ، ووجود كل هذه التأثيرات الفنية في عمائر تونس فى ذلك العصركان نتيجة طبيعية لما كان عليه المجتمع التونسى فى تلك الفترة، وبمعنى آخر فإن جامع سيدى محرز شأنه شأن بقية العمائر المُشيَّدة في العصر العثمانى بتونس يظهر به المزج المتجانس بين أساليب فنية متنوعة تركية وأوربية وتونسية محلية ،ويظهر ذلك في طرازه وتخطيطه وزخارفه [٤٢٧] . وأخيرا فهناك ظاهرة جديرة بالإشارة إليها ونحن بصدد الحديث عن أحد أهم العمائر العثمانية وهو جامع سيدى محرز ونعنى بها قلة عدد العمائر المُشيَّدة وفق الطراز العثمانى الوافد، وهذا الأمر ليس مقصورا

---

(٤٢٦) سليمان مصطفى زبيس : المرجع السابق ص ٣٢

(٤٢٧) Derek Hill And Lucien Golvin : Islamic Architecture In Narth Africa , London 1976 , p . 98 -

فقط على تونس بل ينسحب على كل الولايات العربية الأخرى فمثلا لم يُشَيَّد في تونس خلال العهد العثمانى سوى جامع واحد فقط وفق الطراز العثمانى وهو جامع سيدى محرز ، وكذلك لم يُشيّد في الجزائر خلال نفس العصر سوى جامع واحد أيضا وهو الجامع الجديد السابق الإشارة إليه ، وهناك رأى يرى أن بُعدْ منطقة المغرب العربى جغرافيا عن عاصمة الدولة العثمانية كان سببا مباشرا لقلة عدد العمائر المُشيّدة وفق الطراز العثماني بدليل أن سوريا نظرا لقربها من إستانبول شُيدً بها تسع عمائر عثمانية الطراز (٤ في حلب و٥ في دمشق) [٤٢٨]. وبعبارة أخرى فإن عدد العمائر العثمانية ارتبط بشكل أو بآخر بالقرب من مركز السلطة وبحيوية الوجود العثمانى . أيضا كان هناك سبب اقتصادى وراء هذه الظاهرة وهو ضعف الإمكانيات المادية التى كانت تتمتع بها الولايات العربية مقارنة بتركيا مقر الدولة العثمانية، ولهذا السبب لم يستطع الولاة العثمانيون سواء في تونس أو غيرها من الولايات العربية الأخرى إقامة مُجمّعات معمارية ضخمة تنافس مثيلاتها في إستانبول وغيرها من مدن الأناضول ، وعلى الرغم من ذلك فقد استطاع هؤلاء الولاة البايات بتونس إقامة بعض المنشآت وفق الإمكانيات المتاحة لهم ،وعبرت هذه المنشآت بصدق عن الطراز السائد في ذلك العصر في تلك البلاد وهو الطراز العثماني المتأثر بالأساليب الفنية المحلية، ويُعبّر جامع سيدى محرز في تونس بشكل جيد عن ذلك الطراز .

---

٣٧٧) اندرية ريمون : " العمارة في البلدان العربية في العصر العثماني " مقال بكتاب تاريخ الدولة العثمانية ، جـ٢ ، ترجمة بشير السباعي، القاهرة ١٩٩٣ ، ص ٤٠٩

المراجع

أولا : المصادر والمرجع العربية :

- ابن إياس (محمد بن أحمد. ت ٩٣١ هـ) : بدائع الزهور في وقائع الدهور ، تحقيق محمد مصطفى ، الجزء الثاني ، الطبعة الثانية ، القاهرة، ١٩٨٤ .
- أحمد شلبي عبد الغني الحنفي المصري : أوضح الإشارات فيمن تولى مصر القاهرة من الوزراء والباشات ، تحقيق د. عبد الرحيم عبد الرحمن ـ القاهرة ١٩٧٨ .
- أحمد محمد عيسى : مصطلحات الفن الإسلامي (منشورات مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول) إستانبول ١٩٩٤.
- آسين آطيل " الفنون والعمارة العثمانية " مقال بكتاب الدولة العثمانية تاريخ وحضارة الجزء الثانى ، ترجمة صالح سعداوى ، تحرير أكمل الدين إحسان أوغلو (مركز الأبحاث للتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول) استانبول ١٩٩٩ .
- البارون الفونص روسو : الحوليات التونسية منذ الفتح العربى حتى احتلال فرنسا للجزائر ، ترجمة وتحقيق محمد عبد الكريم الوافى ،منشورات قاريونس بنغازى ١٩٩٢م
- السيد عبد العزيز سالم : "المسجد الجامع بالقيروان " مقال بكتاب بيوت الله ، مساجد ومعاهد ، الجزء الثانى (كتاب الشعب ، العدد ٧٨) القاهرة ١٩٦٠م .

- اندريه ريمون : العواصم العربية ، عمارتها وعمرانها فى الفترة العثمانية، ترجمة قاسم طوير ، دار المجد ، دمشق ١٩٨٦م .
- .... : " العمارة فى البلدان العربية فى العصر العثمانى " مقال بكتاب تاريخ الدولة العثمانية ، الجزء الثانى ، ترجمة بشير السباعى، القاهرة ١٩٩٣م .
- اوقطاى آصلان آبا : فنون الترك وعمائرهم ، ترجمة أحمد محمد عيسى مركز الأبحاث والتاريخ والفنون والثقافة الإسلامية باستانبول) إستانبول ١٩٨٧ .
- جان بول رو " الفن العثماني في الاراضى التركية " مقال بكتاب تاريخ الدولة العثمانية ، الجزء الثاني ،ترجمة بشير السباعي ، القاهرة ١٩٩٣ م.
- حسن الباشا : الألقاب الإسلامية في التاريخ والوثائق والآثار ، القاهرة ، ١٩٧٨.
- حسن عبد الوهاب : تاريخ المساجد الأثرية ، الجزء الأول ، الطبعة الثانية ، بيروت ١٩٩٣م .
- حسين لبيب : تاريخ الأتراك العثمانيين ، الجزء الأول ، بالقاهرة ١٩١٧
- ربيع حامد خليفة : فنون القاهرة في العهد العثماني (١٥١٧ ــ ١٨٠٥) القاهرة ١٩٨٤ .
- .... : " العناصر المعمارية ودورها في مجال زخرفة الفنون التطبيقية العثمانية " مجلة كلية الآثار ــ جامعة القاهرة ، العدد السادس ١٩٩٥
- .... : الفنون الإسلامية في العصر العثماني، القاهرة ٢٠٠١.

- سالم الرشيدى : محمد الفاتح ، الطبعة الثالثة ، جدة ١٩٨٩ .
- سامي أحمد عبد الحليم : الخط الكوفي الهندسي المربع ، حلية كتابية بمنشآت المماليك في القاهرة (مؤسسة شباب الجامعة) الإسكندرية ١٩٩١ .
- سليمان مصطفى زبيس : بين الآثار الإسلامية فى تونس ، منشورات دار الثقافة ، تونس ١٩٦٣م .
- صلاح العقاد : المغرب العربى ، دراسة فى تاريخه الحديث وأوضاعه المعاصرة ، ط ٥، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٥م .
- عبد العزيز محمد الشناوى : الدولة العثمانية دولة إسلامية مفترى عليها، جـ ٢ ، مكتبة الأنجلو المصرية ، القاهرة ١٩٨٥م .
- عبد الله عطية عبد الحافظ : " الآثار والفنون الإسلامية ، القاهرة ٢٠٠٥م.
- عبد المنعم ماجد : التاريخ السياسي للدولة العربية ، عصر الخلفاء الأمويين ، الجزء الثاني ، الطبعة السابعة ، القاهرة ، ١٩٨٢ .
- محمد عبد العزيز مرزوق : الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني ، القاهرة ١٩٨٧.
- محمد عبد الله عنان : " فتح الترك العثمانيين لقسطنطينية " بحث في كتاب مواقف حاسمة في تاريخ الإسلام ، الطبعة الرابعة ، القاهرة ١٩٦٢.
- محمد الهادى العامرى : تاريخ المغرب العربي فى سبعة قرون بين الازدهار والذبول ، تونس ١٩٧٤ م

ثانيا المراجع العثمانية :

- حافظ حسين آيوانسرايى : حديقــة الجوامــع ، جلــد ١ – ٢ إســتانبول ١٢٨١هـ

- شمس الدين سامي : قاموس تركي ، ط ٢ ، إستانبول ١٩٨٧ .

- محمد ثريا : سجل عثماني ياخود تذكره مشــاهير عثمانيــة ، جـــ١ ، إستانبول ١٣٠٨هـ .

- .... : سجل عثماني ياخود تذكرة مشاهير عثمانية ، الأجزاء الثاني والثالث والرابع ، إستانبول ١٣١١ هـ .

ثالثا : المراجع التركية الحديثة والأجنبية :

- ABDULHAFIZ , Abdullah . A . : Osmanlı Döneminde Istanbul ile Kahire Arasında Mimari Etkileşimler, (I. Ü. Ed. Fak. Sanat Tarihi BI. Yayınlanmamiş, Doktora Tezi) Istanbul . 1994 .
- AKŞIT , Ilhan : Treasures of Istanbul , 1987.
- AKTUĞ Ilkunr : Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi, Ankara 1989.
- .... : Nevşehir Damat Ibrahim Paşa Külliyesi (Kültür Bakanlıgı Yayınları) Ankara 1993
- ALDOGAN Ayşen : Gebze Çoban Mustafa Paşa Külliyesi (İ.Ü. Ed. Fak. Sanat Traihi Bl. Türk ve Islam Sanati Kürsüsü Lisans Tez Çalışması), Istanbul. 1971.

- ALTUN, Ara: " Dőrt Yarım Kubbeli Cami Plan Şemasının Kaynakları Hakkındaki Görűşler Űzerine "Tűrk kűltűrű Araştırmaları{Dr.Emel Esine Armağandan Ayrı Basım}A. Ű. Basımevi , Ankara 1986 ,pp.1-5
- .... : Ortaçağ Türk Mimarisinin Anahatlarının Için Bir Özet , Istanbul . 1988 .
- ANONIM : Büyük Larousse Sözlük ve Ansiklopedisi , Cilt . 3-4 (Milliyet Gazetecilik A.Ş yayllarl) istanbul arihsiz .
- Anonim : Türkiye' de vakıf Abideler ve Eski Eserler , III , Ankara , 1983 .
- ANONIM : Fatih Camileri ve Diğer Tarihi Eserleri (Türkiye Diyanet Vakfi) Istanbul . 1991
- ANONIM : Temel Britannica , Cilt 4 (Ana yayıncılık A . ş) Istanbul , 1992
- ARSEVEN,Cleal Esad : Sanat Ansiklopedisi , C.I.II.III, 5. baski (Milli Eğitim Basımevi) Istanbul 1983
- .... : Türk Sanatı , Istanbul . 1984 .
- ASLANAPA , Oktay.: Edirne'de Osmanlı Devri Abideleri , Istanbul 1949
- .... : Türk ve Islam Sanatı , Istanbul . 1981
- .... : Türk Sanatı, Istanbul , 1984 .
- ....: Osmanlı Devri Mimarisi, Istanbul, 1986.

- .... : Mimar Sinan'in Hayati ve Eserleri, Ankara 1988.
- ....: Türk Sanatı El Kitabı, Istanbul 1993.
- AYLA, Hüsrev : " Mimar Sinan Türbeleri" Mimat Sinan Dönemi Türk Mimarliği ve Sanatı, Hazırlayan Zeki Sönmez , Istanbul, Tarihsiz.
- AYVERDI, Ekrem Hakki : Osmanlı Mimarisinde Çelebi Ve II . Sultan Murad Devri (1403 – 1451) , II , 2 . baski . 1989 .
- .... : Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri , C . III , 2 , baski , Istanbul , 1989 .
- AZADE, Akar " Yüzyıllar Boyunca Mezar Yazıtlarında Süslemeler " Atatürk Konferansları . VI , (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara 1977 . p.p. 73 – 77 .
- BAELHADJ, Marauf : Cezayir'de Merkezi Kubbeli Camiler (I .Ü. Ed. Fak . Sanat Trihi BI . Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi) Istanbul 1991
- BALTACI , AHMET : Yemen Fatihi Sinan paşa Külliyesi (I.Ü. Ed. Fak . Sanat Tarihi Bl . Mezuniyet Tezi) Istanbul 1965 .
- BARIŞTA, H. Örcun : Türk El Sanatları, Ankara 2004.
- BAYBRTLUOĞLU , Zafer : Anadolu'da Selçuklu Dönemi Yapı Sanatçılar, (Atatürk Üni. Yayınlari , no : 749) Erzurum . 1993 .

- CEZAR, Mustafa " Türk Mimarisinde Kubbe " Türkiyemiz Dergisi , Sayı , 27 , Şubat 1979 ..
- ....: Tipik Yapılarıyla Osmanlı Şehirciliğinde Çarşı ve Klasik Dönem Imar Sistemi (Mimar Sinan Üni. Yayınları) Istanbul 1985.
- CONTI, Flavio : Baruk Sanatı Tanıyalım, Çev. Solmez Turunç , Istanbul . Tarihsiz .
- ÇAM , Nusret : " Anadolu Türk Sanatı ile Türkistan Sanatları Arasindaki Benzerlikler Üzerine Bir Deneme " Milletlerarası Hoca Ahmet Yesevi Sempozyumu Bildirileri (26-29 Mayıs 1933) Kayseri 1993 , pp . 69-79 .
- DEDOĞLU , Adbülkadir : Osmanlı Albümü , C . I , (Osmanlı Yayınevi) Istanbul , Tarihsiz .
- DEMIRCANLI, Yüksel: Istanbul Mimarisi Için Kaynak Olarak Evliye Çelebi Seyahynamesi, Ankara 1989.
- DEMIRIZ , Yıldız: Osmanlı Mimariside Süsleme , I , Erken Devir (1300 – 1453) , Istanbul . 1979
- DEVELLIOĞLU , Ferit : Osmanlıca – Türkçe Ansiklopedik Lugat Ankara 1988 .
- DORAS, Sabahattin : Osmanlılar Albümü , Osmanlı Padişahları , III , Kitap , Istanbul , 1988

- DEREK Hill & LUCIEN Golvin : Islamic Architecture In North Africa , Landon 1976 .
ERGINSOY, Ülker : "Maden Sanatı" Anadolu Selçuklu Mimari Süslemesi ve El Sanatları, 3. baskı, Ankara 1992.
- ....: Islam Maden Sanatının Gelişmesi. Istanbul 1978.
- ETHEM , Halil : Camilerimiz , Istanbul 1932.
- EYICE , Semavi " Çelebi Sultan Mahmet Camii . Yunanistan'da Dimetokada XV. Yüzyıl başlarına ait Cami", C.8 (Türkiye Diyanet Vakfi) Istanbul, 1993, pp. 262 – 63.
- GELIÇ, Ismet : Istanbul Camilerinde Yarım Kubbeler (I.Ü.Ed Fak . Sanat Tarihi B1 . Tűrk Sanati Kűrsűsű Lisans Tezi) Istanbul 1973
- GOODWIN , Godfrey : A History of Ottoman Architecture , London , 1987 .
- GŰNDOĞDU , Hamza : Dulkadirli Beyliği Mimarisi , Ankara 1986
- HASOL, Doğan : Ansiklopedik Mimarlik Sőzlüğü ,2, baskı. Istanbul . 1979
-
- IPŞIRLI, Mehmet " Çelebi " Islam Ansiklopedisi , Clit 8 , (Türkiye Diyanet Vakfi) Istanbul . 1993 ,p.259
- IZ , Fahir : " Bay " Islam Ansiklopedisi , C . 2 (Milli Eğitim Basımevi) Istanbul 1986 , PP. 355 – 357

- KARAKAYA , Enis " Çelebi Sultan Mehmet Camii , Söğüttedir " Islam Ansiklopedisi , C . 8, (Türkiye Diyanet Vakfi) Istanbul , 1993 , pp . 263-64 .
- KARAMAĞARALİ , Beyhan : Ahlat Mezartaşları , Ankara , 1992 .
- KAŞGARLI , Mahmud : Divanu Lugat it-Türk Tercumesi 1. Çev. Besim Atalay (Türk Dil Kurumu Yayınları) Ankara 1985 .
- KOÇU , Reşad Ekrem : Osmanlı Padişahları , Istanbul , 1981
- KONYALI, Ibrahim Hakki : Abideleri ve Kitabeleriyle Üsküdar Tarihi , Cilt . I , Istanbul . 1976
- KÖYMEN, Mehmet Altay : Seleçuklu Devri Türk Tarihi , Ankara. 1989 .
- KUBAN , Doğan : Mimarlik Kavramları , (I.T.U. Matbaası) Istanbul . 1973
- KURAN, Aptullah : Ilk Devir Osmanalı Mimarisinde Cami , Ankara 1964 .
- ....: Mimar Sinan, Istanbul. 1986.
- MARÇAIS, George : L' Architecture Musulmane de O' ccident , Paris 1954
- MERÇIL , Erdoğan : Müslüman Türk Devletri Tarihi, Ankara . 1991 .
- MULAYIM Selçuk : Anadolu Türk Mimarisinde Geometrik Süslemeler (Selçuklu çağ), Ankara. 1982 .

- NEFTÇI , Aras : " Nuruosmaniye Külliyesindeki Yazılar " Sanat Tarihi Defterleri , 1 , Istanbul . 1996 , PP. 7-30
- ÖGEL , Semra : Anadolu Selçuklularının Taş Tezyinatı , 2 Ankara . 1987 .
- ÖNDER Mehmet : Tarihi – Turistik Konya Rehberi , Konya . 1950 .
- ÖNEY , Gőnül : Beylikler Devri Sanatı , (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara . 1989 .
- .... : Anadolu Selçuk Mulayim Suslemesi ve El Sanatlari , 3 . baski , Ankara . 1992 .
- ....: " Çini ve Seramik" Geleneksel Tűrk Sanatları, (Kűltűr Bakanlığı Yayınları) Istanbul 1993 .
- ÖNKAL, Hakki : Osmalı Hanedan Tűrbeleri , Ankara 1992 .
- ÖZ, Tahsin " Istanbul Tűrbeleri " Atatűrk Konferansları , V , (Tűrk Tarih Kurumu Basimevi) Ankara 1975
- ....: Istanbul Camileri, 1. Cilt, 2. baskı, Ankara 1987.
- ÖZÖNDER, Hasan " Konya ' da Selçuklu Devri Abidelerinde Görülen Epigrafik Özellikler " Konya , Ankara 1984 .
- PAKALIN, Mehmet Zeki : Osmanlı Tarih Deyimlerı Ve Terimleri Sőzlüğü , I , 3 . baski , Istanbul , 1983 .
- SAHILLIOĞLU, Halil " Onbeşinci Yűzyıl Sonunda Bursa'da Dokumacı Kőleler "

Atatűrk Konferanslari . VIII , 1975 – 1976 (Tűrk Tarih Kurmu Basımevi) Ankara 1983

- SERTOĞLU,Midhat: Osmanlı Türklerinde Tuğra, Istanbul 1975 .
- SEVIM, Ali : Anadolu'nun Fethi – Selçuklular Dönemi, Ankara. 1988 .
- SEZGIN, Haluk " Tűrk Mimarisinin Gelişimini Izlemeye Başlarken " Geleneksel Tűrk Sanatları (Kűltűr Bakanlığı, yayınları) Istanbul 1993 .
- SÖZEN, Metin : Anadolu Medreseleri , Cilt I Istanbul . 1970
- ....: Devlet'in Evi Saray (Sandoz Kültür Yayınları . No : 12) Istanbul . 1990 .
- SÜSLÜ, Özden: Tasvirlere Göre Anadolu Seleçuklu Kıyafetleri, Ankara . 1989 .
- TANMAN, Baha: " Sinan'in Mimarisi Imaretler " Mimarbaşi Koca Sinan Yaşadığı Çağ ve Eserleri , I , Istanbul , 1988 , pp . 333-353.
- .... : " Bursa'da Osmanlı Mimarisi " BURSA (Kültür Bakanliği Yayınları) Ankara 1996 , pp. 124 – 143
- TANSUĜ , Sabiha : The Turkish Love of Flowers and "Sumbulname " (Ak Yaylnlarl) Istanbul . 1988 .
- TOLGA , pelin : The Decovrative Art in Old Turkish Architecture , Istanbul . Tarihsiz .

- ....: Türk Mimarisinde Süsleme Sanatı, Istanbul, 1988.
- TOMKINSON , Michael : Tunisia , 7 edition , Oxford 1999
- TUĞLACI , Pars : Osmanlı Şehirleri , Istanbul , 1985 .
- TURAN, Adnan : Sanat Terimleri Sözlüğü , 3 , baskı , Ankara . 1975 .
- TURAN, Şerafettin :"Sinan Paşa , Koca" Islam Ansiklopedisi, C . 10 (Istanbul Milli Eğitim Basımevi) Istanbul 1979
- UNSAL , Behçet " Istanbul Türbeleri Üzerinde Still Araştırması " Vakılflar Dergisi , 16 sayı, Ankara . 1982
- UZUNÇARŞILI , Ismail Hakki: Osmanlı Tarihi , C. I , 5 baskı . (Türk Tarih Kurumu Basımevi) Ankara , 1988
- YETKIN Şerare : Anadoul'da Türk Çini Sanatının Gelişmesi , 2 , baskı , Istanbul . 1986
- ....: Türk Halı Sanatı, 2. Baskı, Ankara 1991.
- YILDIZ, Demiriz : Osmanlı Mimarisinde Süsleme , Erken Devri , Istanbul , 1979 .
- YINANÇ, HALIL, Mükrimin : " Bursa " Islam Ansiklopedisi, C.2 (Milli Eğitim Basımevi) Istanbul, 1986 , pp . 810-814 .
- YÜCEL , Erdem : Ayasofya Müzesi , Istanbul . 1986
- YÜKSEL, Aydın : Osmanlı Mimarisinde II . Bayezid – Yavuz Selim Devri (886-923 / 1481 – 1520) , Istanbul , 1983

- ZILLIOĞLU , I . Mehmet : Evilya Çelebi Seyahatamesi , C . I.II , Sadeleştiren Tevfik Temelkuran – Necati Aktaş (Űçdal Neşriyat) Istanbul . 1986 .

فهرس الأشكال

شكل(١٤) : المسقط الأفقي لجامع فيروز آغا .

(عن Tahsin Öz)

شكل(١٥) : المسقط الأفقي عتيق على باشا ـــ چمبرلى طاش.

(عن Tahsin Öz)

شكل(١٦) : المسقط الأفقي عتيق على باشا ـــ زنجيرلى قويو.

(عن Tahsin Öz)

شكل(١٧) : المسقط الأفقي لجامع يلدريم بايزيد في بورصه.

(عن Tahsin Öz)

شكل(١٨) : المسقط الأفقي لجامع السلطان سليم الأول في إستانبول .

(عن Vakıflar)

شكل(١٩) : المسقط الأفقي لجامع نور عثمانية في إستانبول .

(عن Vakıflar)

شكل(٢٠) : المسقط الأفقي لجامع آيازمه ـــ إسكودار .

(عن O. Aslanapa)

شكل(٢١) : المسقط الأفقي لجامع لاله لى .

(عن Vakıflar)

شكل(٢٢) : المسقط الأفقي لجامع نصرتيه .

(عن O. Aslanapa)

شكل(٢٣) : المسقط الأفقي لجامع الوالدة سلطان في آقسراى ـــ إستانبول .

(عن Metin Sözen)

شكل(٢٤) : المسقط الأفقي لجامع يلديز حميديه في يلديز ـــ بشكطاش .

(عن O. Aslanapa)

شكل(٢٥) : المسقط الأفقي لجامع خرقة شريفة .

(عن Semra Ögel)

شكل(٢٦) : المسقط الأفقي لجامع فؤاد باشا .

(عن Semra Ögel)

شكل(٢٧) : المسقط الأفقي لجامع سيدي محرز في تونس .

(من عمل المؤلف)

فهرس اللوحات

لوحة (٢٣) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجـامع السـلطان سـليم الأول بإستانبول (١٥٢٢م).
لوحة (٢٤) : بلاطات وكتابات خزفية أعلى محراب جامع السليمانية من جهة اليمين إسـتانبول (١٥٥٧م) .
لوحة (٢٥) : بلاطات وكتابات خزفية أعلى محراب جامع السليمانية من جهة اليسار إستانبول
لوحة (٢٦) : كتبات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجامع السليمانية.
لوحة (٢٧) : كتبات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجامع السليمانية.
لوحة (٢٨) : بلاطات خزفية بواجهة الرواق الأمامي بجامع رستم باشا في إستانبول (١٥٦١م)
لوحة (٢٩) : تفصيل من الكتابات الخزفية بالرواق الأمامي بجامع رستم باشا.
لوحة (٣٠) : منظر داخلي بجامع رستم باشا ونشاهد به التكسيات الخزفية .
لوحة (٣١) : محراب جامع رستم باشا وقد كست حنيته وواجهته بالبلاطات الخزفية .
لوحة (٣٢) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .
لوحة (٣٣) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .
لوحة (٣٤) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .
لوحة (٣٥) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .
لوحة (٣٦) : بلاطات خزفية بواجهة محراب جامع صوقلوُ محمد باشا في إستانبول (١٥٧١م) صناعة إزنيك .
لوحة (٣٧) : كتابات خزفية تعلو محراب جامع صوقلو محمد باشا من جهة اليمين .
لوحة (٣٨) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك جامع صوقلو محمد باشا من الداخل.
لوحة (٣٩) : مشكاة خزفية من العصر العثماني (القرن ١٦م) ـ متحف جينيلي كوشـك فـي إستانبول .
لوحة (٤٠) : مشكاة خزفية من العصر العثماني (القرن ١٦م) ـ متحف جينيلي كوشـك فـي إستانبول .
لوحة (٤١) : ثازة خزفية من صناعة إزنيك ـ متحف فكتوريا وألبرت ـ لندن (القرن ١٦م) .
لوحة (٤٢) : ثازة خزفية من صناعة إزنيك ـ القرن ١٦م ـ مجموعة خاصة
لوحة (٤٣) : طبق من الخزف (القرن ١٦م) من صناعة إزنيك .
لوحة (٤٤) : طبق من الخزف (القرن ١٦م) من صناعة إزنيك .

لوحة (٤٥) : بلاطات خزفية بجامع قليج على باشا في إستانبول من صناعة إزنيك (١٥٧٨ ــ ١٥٨٠م) .

لوحة (٤٦) : بلاطات خزفية بواجهة غرفة الخِتان بقصر طوب قابي سراى (القرن ١٦م) من صناعة إزنيك .

لوحة (٤٧) : بلاطات خزفية في محراب مسجد قره آغالر بجناح الحريم بقصر طوب قابي سراى (القرن ١٧م) .

لوحة (٤٨) : إبريق من الخزف صناعة كوتاهيه (القرن ١٨م) المتحف البريطاني ــ لندن .

لوحة (٤٩) : طبق من الخزف من إنتاج كوتاهيه (القرن ١٨م) متحف فيكتوريا وألبرت ــ لندن

لوحة (٥٠) : طبق من الخزف صناعة چناق قلعه (أواخر القرن ١٨م) متحف چينلى كوشك ــ إستانبول .

لوحة (٥١) : طبق من الخزف صناعة چناق قلعه (أواخر القرن ١٨م) .

لوحة (٥٢) : إبريق من النحاس المكفت بالفضة من العهد التركي صناعة الموصل (١٢٣٢م) ــ المتحف البريطاني .

لوحة (٥٣) : مرآة من المعدن المكفت بالذهب والفضة (القرن ١٣م).

لوحة (٥٤) : قنديل أو ثريا العصر السلجوقي (القرن ١٣م) ــ متحف قونيه.

لوحة (٥٥) : مبخرة من النحاس بها زخارف كتابية ونباتية وحيوانية (القرن ١٣م) .

لوحة (٥٦) : تفصيل من شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة من العصر السلجوقي (القرن ١٣م) .

لوحة (٥٧) : تفصيل من شمعدان من البرونز (نهاية القرن ١٣م) .

لوحة (٥٨) : شمعدان من النحاس المكفت بالفضة من القرن ١٤م (متحف الآثار الإسلامية والتركية باستانبول) .

لوحة (٥٩) : زمزمية احتفالات من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة (النصف الثاني من القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى ــ إستانبو' .

لوحة (٦٠) : إبريق من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة (نهاية القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى .

لوحة (٦١) : صندوق خاص لحفظ البُردة الشريفة من الذهب ترجع إلى عهد السلطان مراد الثالث .

لوحة (٦٢) : أحد مفاتيح الكعبة المشرفة من الفضة من عهد السلطان محمد الثالث (القرن ١٦م) متحف طوب قابي سراى .

لوحة (٦٣) : ظلة من المعدن مصفحة بالذهب بحديقة قصر طوب قابى سراي (القرن ١٧م) .

لوحة (٦٤) : إناء خاص بتوزيع العشورة بالقصر السلطاني (القرن ١٩م) متحف طوب قابى سراى .

لوحة (٦٥) : إبريق صغير من النحاس (القرن ١٩م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٦٦) : إبريق من النحاس المطلي بالذهب (القرن ١٩م).

لوحة (٦٧) : حافظة مرآة من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة (القرن ١٦م).

لوحة (٦٨) : خوذة من الحديد المكفت بالذهب (نهاية القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى .

لوحة (٦٩) : عمامة أحد السلاطين العثمانيين خلال القرن ١٨ م وبها حيات ذهبية وأحجار كريمة .

لوحة (٧٠) : تفصيل من إطار سجادة سلجوقية (القرن ١٣م) .

لوحة (٧١) : قطعة من سجادة عثمانية (القرن ١٥م) .

لوحة (٧٢) : سجادة من صناعة عُشاق ـ من نوع هولباين (القرن ١٦م).

لوحة (٧٣) : سجادة من غرب الأناضول ـ من نوع هولباين (القرن ١٦م).

لوحة (٧٤) : سجاد عُشاق ـ من نوع الميدالية (القرن ١٦م)

لوحة (٧٥) : سجاد عُشاق ـ من نوع لوتو Lotto (القرن ١٦م).

لوحة (٧٦) : سجاد عُشاق ـ من نوع الميدالية والسحب الصينية (القرن ١٦م).

لوحة (٧٧) : سجادة عثمانية ـ من نوع السراى (القرن ١٦م) .

لوحة (٧٨) : سجاد عُشاق (القرن ١٦م) .

لوحة (٧٩) : سجاد عُشاق ـ من نوع سجاجيد الطيور (القرن ١٦م).

لوحة (٨٠) : سجاد عُشاق ـ من نوع السحب الصينية (القرن ١٧م).

لوحة (٨١) : سجاد عُشاق ـ من نوع السحب الصينية (القرن ١٦م).

لوحة (٨٢) : سجادة برجامه (القرن ١٧م) متحف الآثار التركية والإسلامية في إستانبول .

لوحة (٨٣) : سجادة برجامه (نهاية القرن ١٧م) متحف أوقاف السجاد في إستانبول.

لوحة (٨٤) : سجادة جورديز (القرن ١٨م).

لوحة (٨٥) : سجادة لاديق (القرن ١٨م).

لوحة (٨٦) : سجادة صلاة من نوع سجاد السراي (برجامه) نهاية القرن ١٧م ــ متحف طوب قابي سراي .

لوحة (٨٧) : سجادة من نوع السراي (إستانبول ــ القرن ١٩م) .

لوحة (٨٨) : سجادة صلاة من نوع السراي إستانبول (القرن ١٩م) ــ متحف طوب قابي سراي .

لوحة (٨٩) : سجادة من جناق قلعة (القرن ١٩) ــ متحف الآثار التركية والإسلامية في إستانبول .

لوحة (٩٠) : قفطان من قماش الـ تشطما فزخرف بأسلوب تشنتماني وهو خاص بالسلطان محمد الفاتح (القرن ١٥م) متحف طوب قابى سراى .

لوحة (٩١) : قفطان من قماش السراسر خاص بالسلطان سليم الثاني (القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى.

لوحة (٩٢) : قفطان من قماش الـ تشطما خاص بالسلطان مراد الثالث (القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى.

لوحة (٩٣) : قفطان من الحرير خاص بالسلطان أحمد الثالث (القرن ١٨م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٩٤) : قفطان من قماش الأطلسى خاص بالسلطان مراد الثالث (القرن ١٦م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٩٥) : قفطان من قماش الكمخا خاص بالسلطان عثمان الثالث (القرن ١٧م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٩٦) : قفطان من قماش الكمخا خاص بالسلطان أحمد الأول (القرن ١٧م) متحف طوب قابى سراى.

لوحة (٩٧) : قفطان عثماني خاص بالاحتفالات (القرن ١٧م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٩٨) : منبر أولو جامع في سيرت (القرن ١٣م) ــ المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (٩٩) : محراب جامع طاشقين باشا (القرن ١٤م) المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (١٠٠) : باب خشبي من العصر السلجوقي ــ المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (١٠١) : باب خشبي من العصر العثماني (القرن ١٥م) .

لوحة (١٠٢) : تابوت من الخشب من العصر السلجوقي .

لوحة (١٠٣) : تفصيل من باب جامع سليم الأول في إستانبول (القرن ١٦م) .

لوحة (١٢٩) : مدخل ضريح سنان باشا.

لوحة (١٣٠) : جامع محمد مسيح باشا بحي الفاتح في إستانبول .

لوحة (١٣١) : الفناء الأمامي بجامع مسيح باشا .

لوحة (١٣٢) : مدخل مدرسة صرجالى في قونيه .

لوحة (١٣٣) : صحن مدرسة صرجالى.

لوحة (١٣٤) : غرف المدرسة المطلة على الصحن.

لوحة (١٣٥) : محراب إيوان القبلة بالمدرسة.

لوحة (١٣٦) : الإيوان الرئيسي بمدرسة صرجالى.

لوحة (١٣٧): تفصيل من الكتابات الخزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٣٨) : تفصيل من الكتابات الخزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٣٩) : كتابات خزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٤٠) : كتابات خزفية تعلو المدخل الأيمن لإيوان القبلة.

لوحة (١٤١) : زخارف خزفية في صدر إيوان القبلة.

لوحة (١٤٢) : جامع محمود باشا في إستانبول ــ منظر عام.

لوحة (١٤٣) : جامع محمود باشا في إستانبول ــ منظر داخلى .

لوحة (١٤٤) : محراب الجامع والقبة الخلفية .

لوحة (١٤٥) : المحراب .

لوحة (١٤٦) : ضريح محمود باشا ويقع في الحديقة الخلفية .

لوحة (١٤٧) : تفصيل من زخارف جدران الضريح الخارجية .

لوحة (١٤٨) : جامع السلطان محمد الفاتح ــ إستانبول .

لوحة (١٤٩) : بيت الصلاة والرواق الأمامي بجامع الفاتح .

لوحة (١٥٠) : المدخل الأوسط المطل على الصحن بالجامع .

لوحة (١٥١) : صحن الجامع ويتوسطه الشادروان .

لوحة (١٥٢) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بالجامع .

لوحة (١٥٣) : باطن القبة المركزية بالجامع .

لوحة (١٥٤) : نصف قبة المحراب بالجامع .

لوحة (١٥٥) : محراب جامع الفاتح .

لوحة (١٥٦) : المنبر الرخامي بالجامع .

لوحة (١٥٧) : جامع مراد باشا بحي آقسراى في إستانبول

لوحة (١٥٨) : الرواق الأمامي بجامع مراد باشا .

لوحة (١٥٩) : منظر داخلي بالجامع .

لوحة (١٦٠) : محراب جامع مراد باشا .

لوحة (١٦١) : جامع روم محمد باشا باسكودار في إستانبول .

لوحة (١٦٢) : مئذنة جامع روم محمد باشا .

لوحة (١٦٣) : منظر داخلى بالجامع .

لوحة (١٦٤) : محراب ومنبر الجامع .

لوحة (١٦٥) : محراب الجامع .

لوحة (١٦٦) : ضريح روم محمد باشا .

لوحة (١٦٧) : جامع داود باشا بحي داود باشا ــ إستانبول .

لوحة (١٦٨) : مدخل الجامع .

لوحة (١٦٩) : الرواق الأمامي للجامع .

لوحة (١٧٠) : ضريح داود باشا .

لوحة (١٧١) : جامع فيروز آغا الخازندار ــ حي السلطان أحمد ــ إستانبول

لوحة (١٧٢) : الرواق الأمامي بالجامع .

لوحة (١٧٣) : باطن القبة بجامع فيروز آغا .

لوحة (١٧٤) : جامع عتيق على باشا حي تشمبرلي طاش – استانبول .

لوحة (١٧٥) : جامع عتيق على باشا – منظر عام .

لوحة (١٧٦) : الرواق الأمامي ومئذنة الجامع .

لوحة (١٧٧) : مدخل الجامع .

لوحة (١٧٨): باطن القبة بالجامع .

لوحة (١٧٩) : المثلثات الكروية الحاملة لرقبة القبة بجامع عتيق على باشا .

لوحة (١٨٠) : جامع نور عثمانية باستانبول - منظر عام .

لوحة (١٨١) : قبة نور عثمانيه .

لوحة (١٨٢) : جدار القبلة وبروز المحراب بجامع نور عثمانيه .

لوحة (١٨٣) : منظر داخلي بجامع نور عثمانية .

لوحة (١٨٤) : منظر داخلي بجامع نور عثمانية.

لوحة (١٨٥) : محراب جامع نور عثمانيه .

لوحة (١٨٦) : منبر الجامع الرخامي .

لوحة (١٨٧) : جامع آيازمة باسكودار – إستانبول .

لوحة (١٨٨) : الرواق الأمامي ومدخل جامع آيازمه .

لوحة (١٨٩) : قبة جامع آيازمه .

لوحة (١٩٠) : جامع لاله لي – إستانبول .

لوحة (١٩١) : جامع لاله لي – الواجهة الشمالية .

لوحة (١٩٢) : نصف القبة الذي يعليه المحراب بجامع لاله لي .

لوحة (١٩٣) : جامع نصرتيه بحي طوب خانه – استانبول .

لوحة (١٩٤) : الرواق الأمامي بجامع نصرتيه .

لوحة (١٩٥) : جامع نصرتيه – منظر عام .

لوحة (١٩٦) : باطن القبة بجامع نصرتيه .

لوحة (١٩٧) : جامع بيوك مجيدية (أورطة كوي) – إستانبول .

لوحة (١٩٨) : جامع الوالدة سلطان في آقسراي – إستانبول .

لوحة (١٩٩) : منظر داخلي بجامع الوالدة سلطان .

لوحة (٢٠٠) : منظر داخلي بجامع الوالدة سلطان .

لوحة(٢٠١) : باطن القبة بجامع الوالدة .

لوحة (٢٠٢) : المنبر الرخامي بالجامع .

لوحة (٢٠٣) : المحراب الرخامي بالجامع .

لوحة (٢٠٤) : جامع سيدي محرز في تونس – منظر عام .

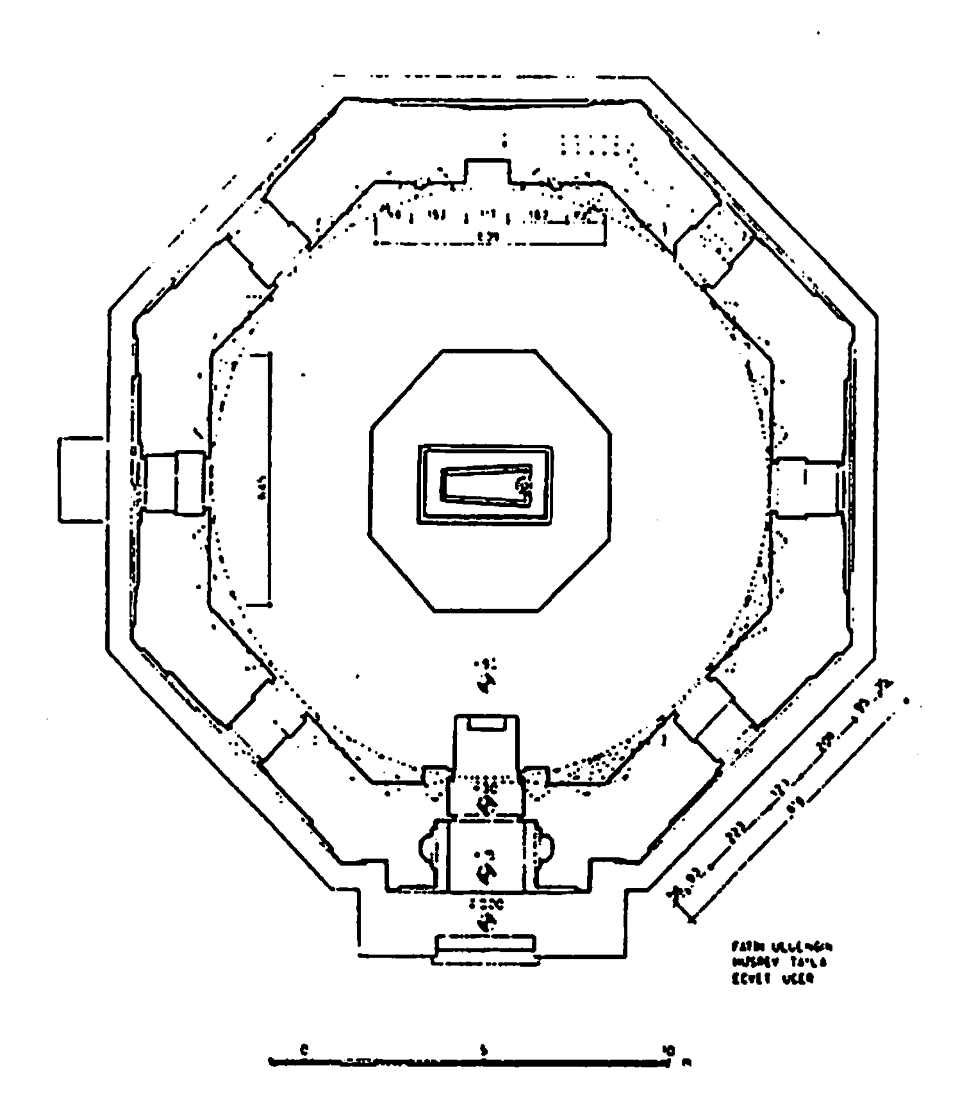
لوحة (٢٠٥) : القبة المركزية بالجامع وأنصاف القباب حولها .

لوحة (٢٠٦) : الفناء الخارجي ومئذنة الجامع .

لوحة (٢٠٧) : الرواق الذي يحيط بجامع سيدي محرز من الجامع .

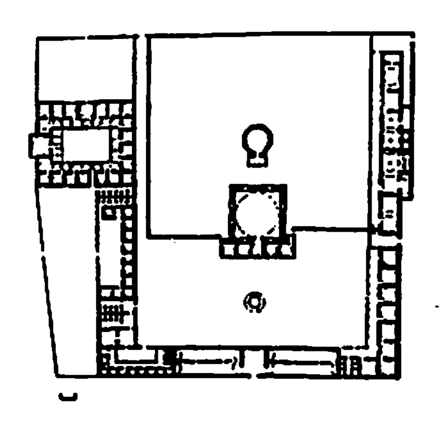
لوحة (٢٠٨) : محراب الجامع الرخامي ويشاهد بلاطات خزفية أعلاه .

لوحة (٢٠٩) : تفصيل من البلاطات الخزفية التي تزين أعلي واجهة المحراب .

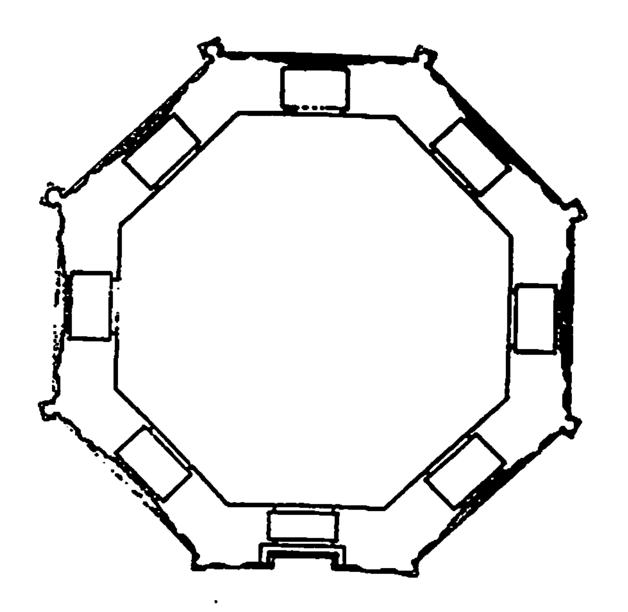


(شكل ١) مسقط افقى للتربة الخضراء فى بورصة

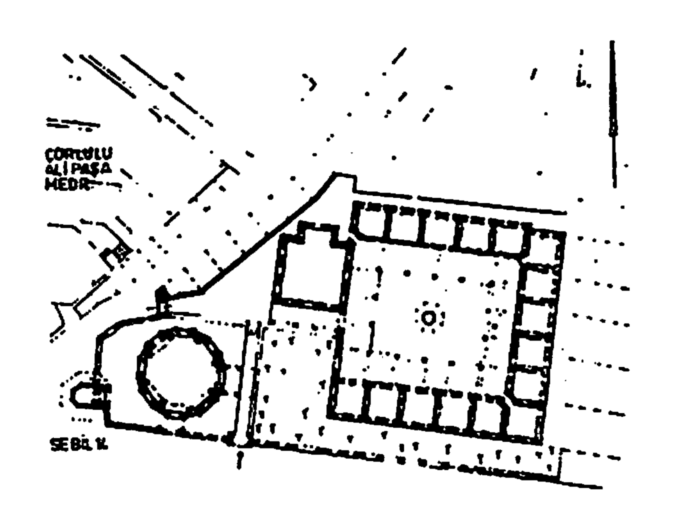
(عن Hakki Önkal)



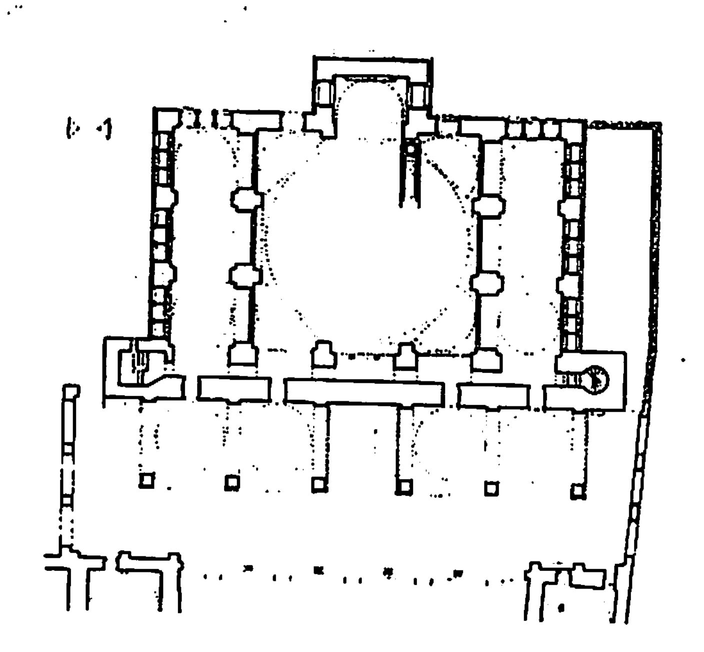
شكل(٢) : المسقط الأفقي لمجموعة چوبان مصطفى باشا في كبزه.
(عن Metin Sözen)



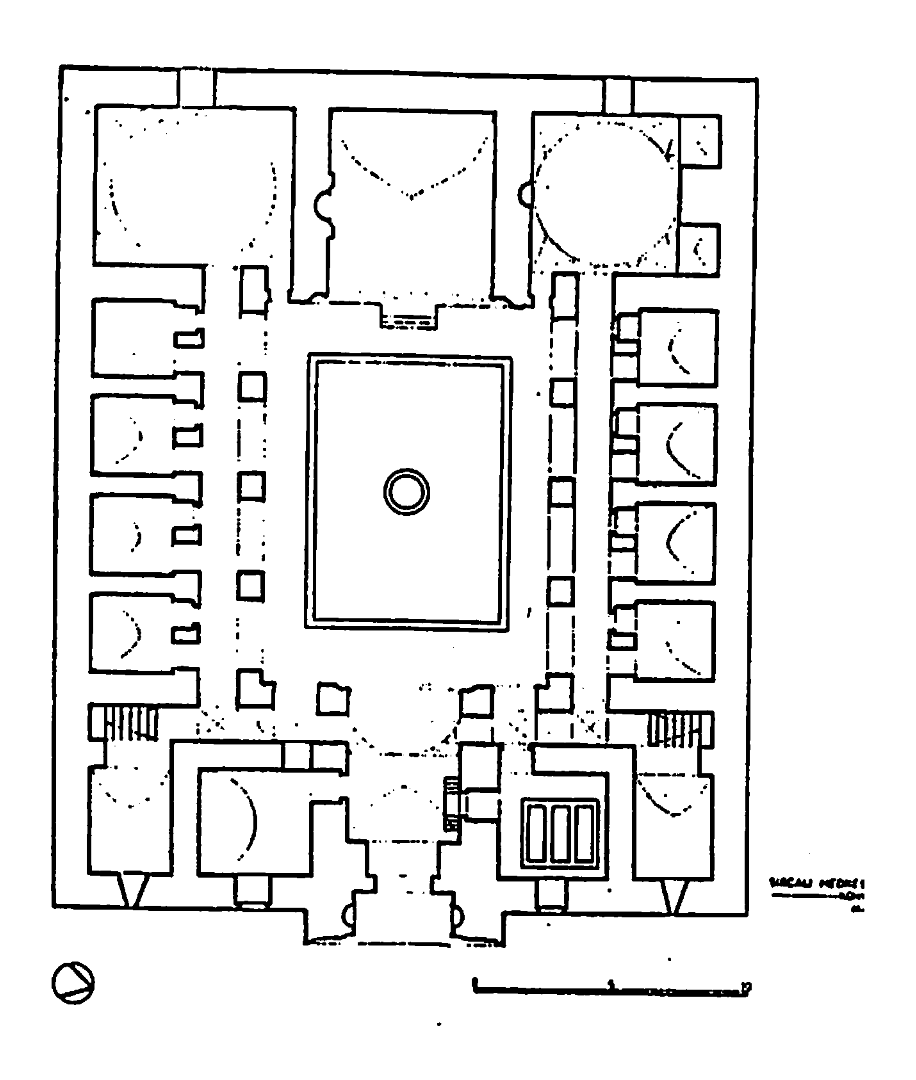
شكل(٣) : المسقط الأفقي لضريح خسرو باشا .
(عن H. Tayla)



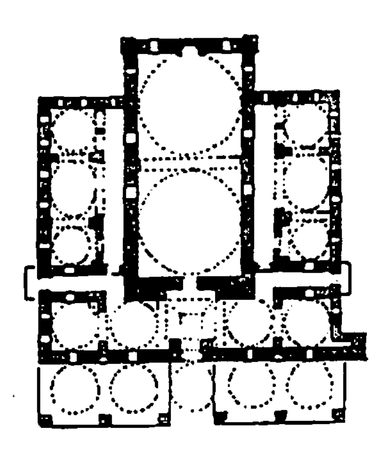
شكل(٤) : المسقط الأفقي لمدرسة قوجه سنان باشا .
(عن O. Aslanapa)



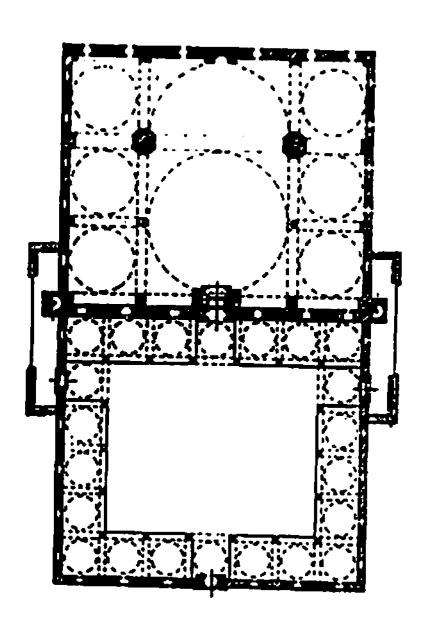
شكل(٥) : المسقط الأفقي لجامع محمد مسيح باشا .
(عن A. Kuran)



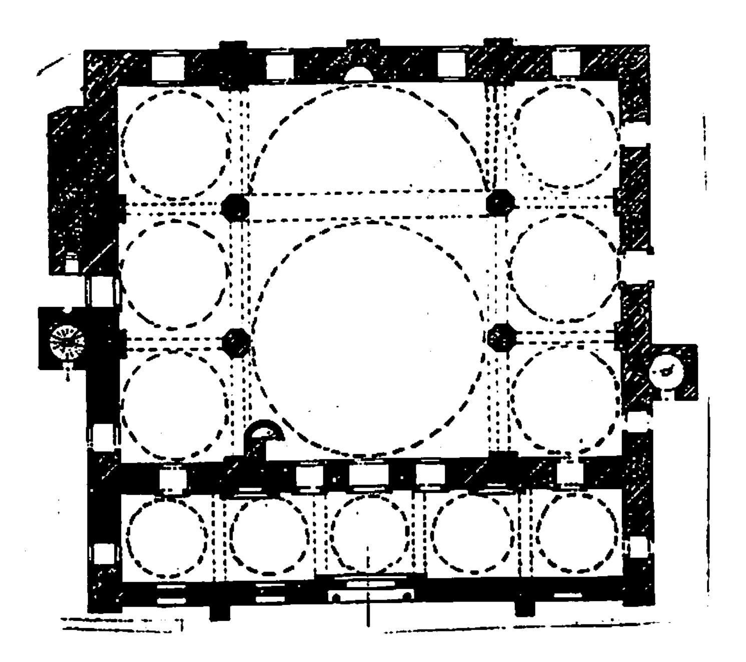
شكل(٦) : المسقط الأفقي لمدرسة صرچالي في قونيه .
(عن Metin Sözen)



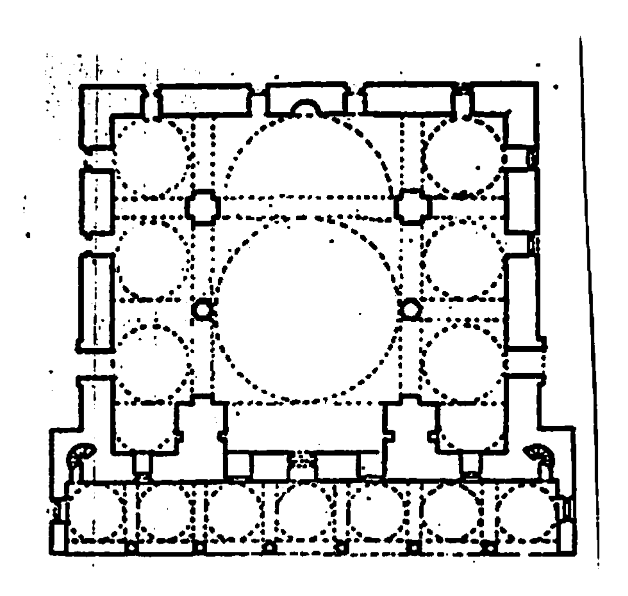
شكل(٧) : المسقط الأفقي لجامع محمود باشا في إستانبول .
(عن Tahsin Öz)



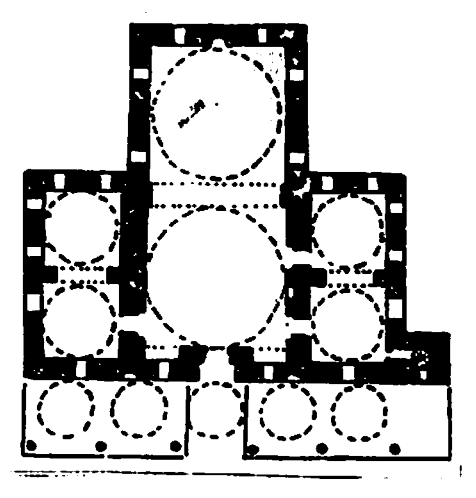
شكل(٨) : المسقط الأفقي لجامع السلطان الفاتح القديم .
(عن Vakıflar)



شكل(٩) : المسقط الأفقي لجامع ططر خان في كوزلوا .
(عن O. Aslanapa)

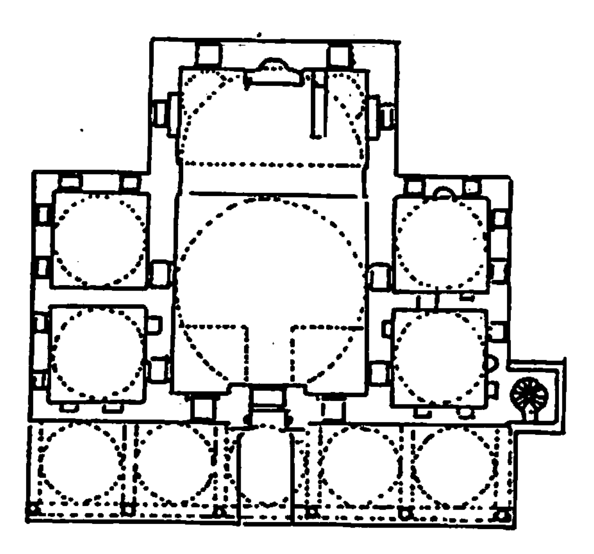


شكل(١٠) : المسقط الأفقي لجامع السليميه في قونيه .
(عن Metin Sözen)



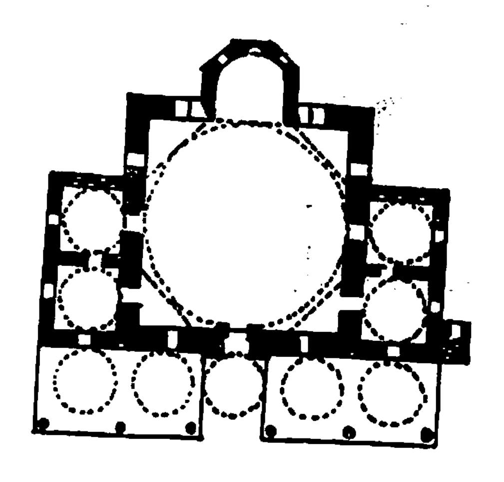
شكل(١١) : المسقط الأفقي لجامع مراد باشا في إستانبول .

(عن Vakıflar)

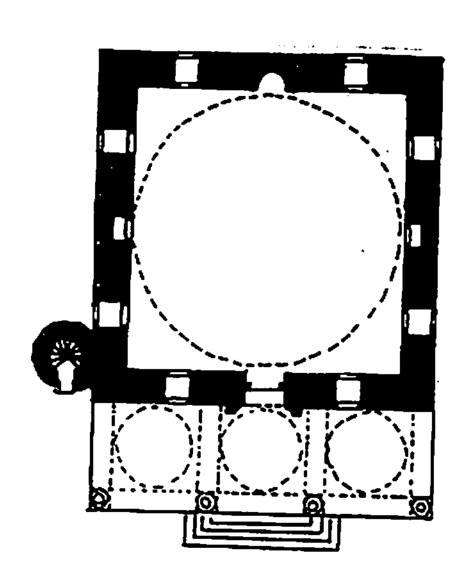


شكل(١٢) : المسقط الأفقي لجامع روم محمد باشا في أسكودار ــ إستانبول .

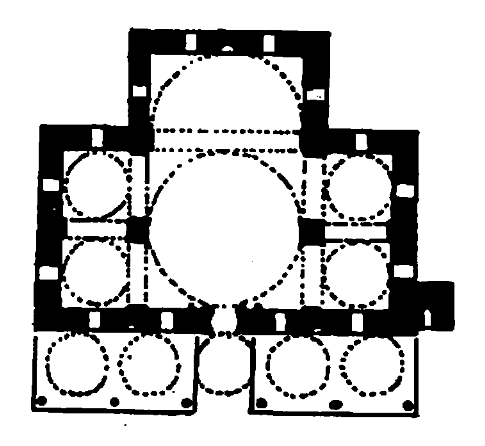
(عن Vakıflar)



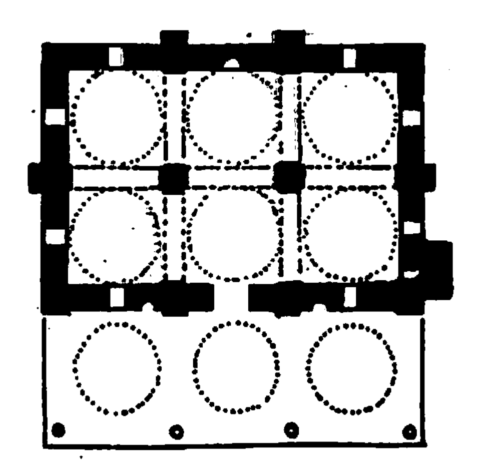
شكل(١٣) : المسقط الأفقي لجامع داود باشا .
(عن Tahsin Öz)



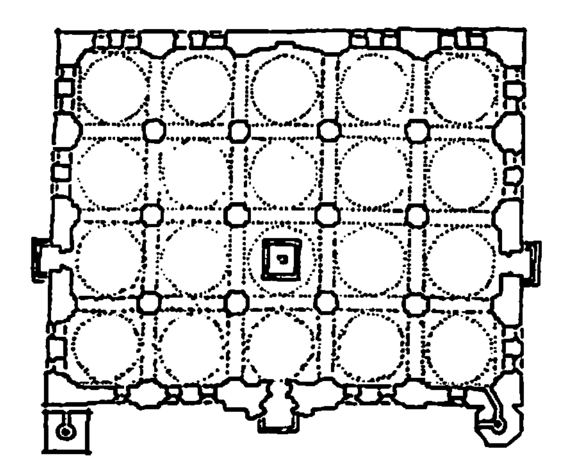
شكل(١٤) : المسقط الأفقي لجامع فيروز آغا .
(عن Tahsin Öz)



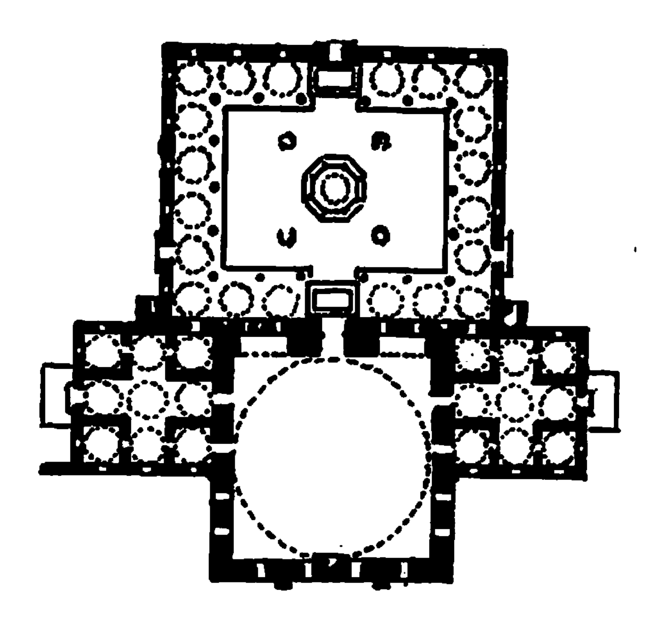
شكل(١٥) : المسقط الأفقي عتيق على باشا ــ چمبرلى طاش.
(عن Tahsin Öz)



شكل(١٦) : المسقط الأفقي عتيق على باشا ــ زنجيرلى قويو.
(عن Tahsin Öz)



شكل(١٧) : المسقط الأفقي لجامع يلدريم بايزيد في بورصه.
(عن Tahsin Öz)

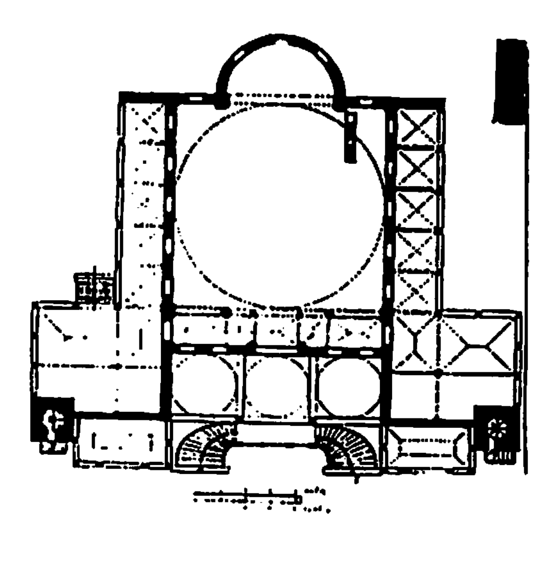


شكل(١٨) : المسقط الأفقي لجامع السلطان سليم الأول في إستانبول .
(عن Vakıflar)

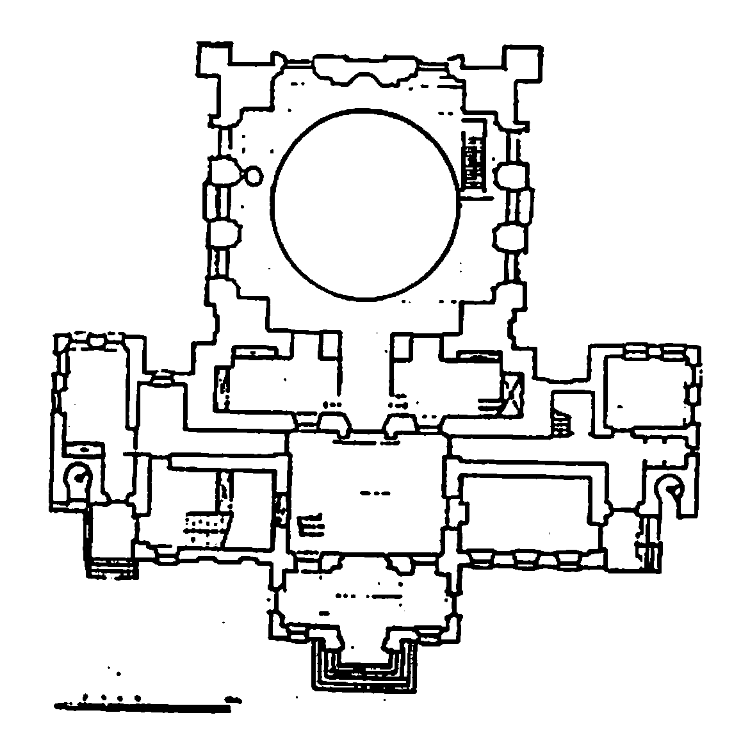
شكل(١٩) : المسقط الأفقي لجامع نور عثمانية في إستانبول .
(عن Vakıflar)

شكل(٢٠) : المسقط الأفقي لجامع آيازمه ـــ إسكودار .
(عن O. Aslanapa)

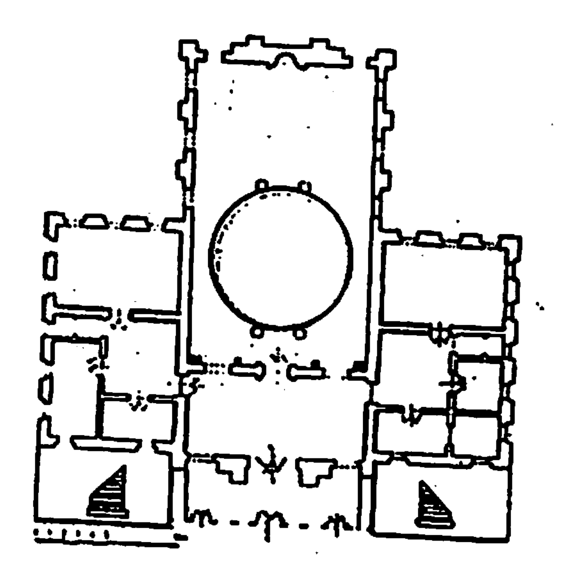
شكل(٢١) : المسقط الأفقي لجامع لاله لي .
(عن Vakıflar)



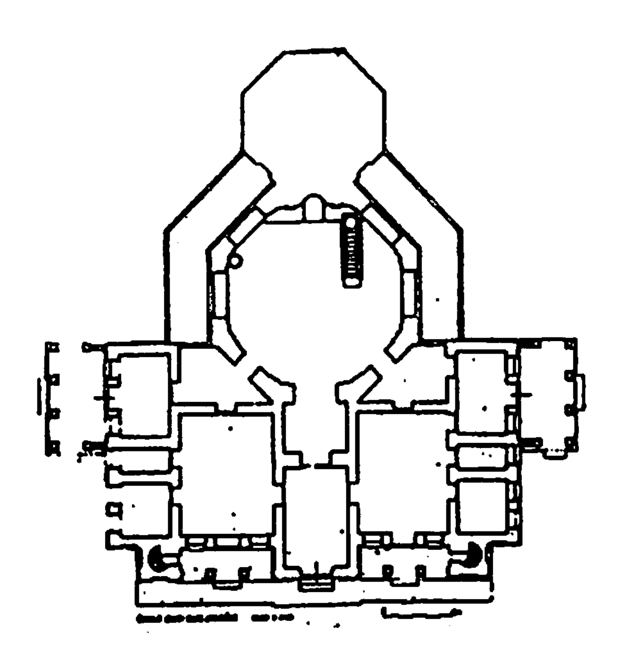
شكل(٢٢) : المسقط الأفقي لجامع نصرتيه .
(عن O. Aslanapa)



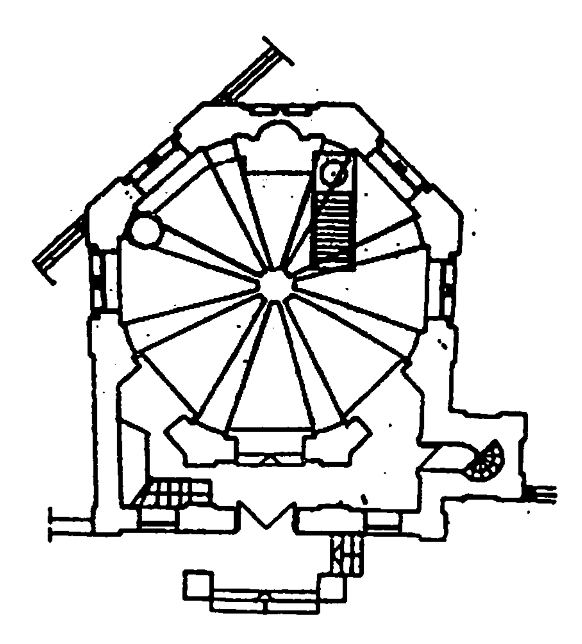
شكل(٢٣) : المسقط الأفقي لجامع الوالدة سلطان في آقسراى ــ إستانبول .
(عن Metin Sözen)



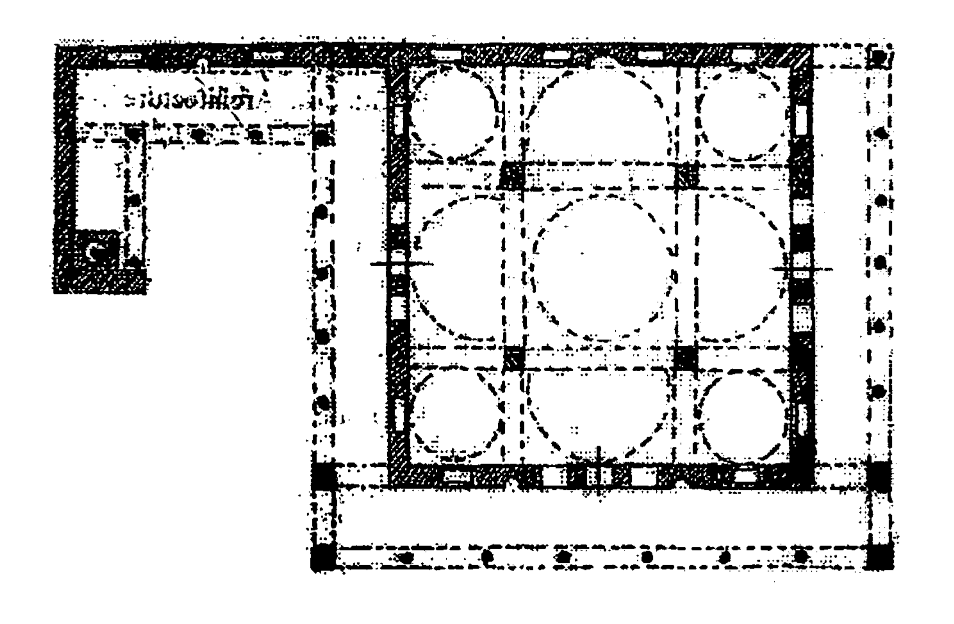
شكل(٢٤) : المسقط الأفقي لجامع يلديز حميديه في يلديز ــ بشكطاش .
(عن O. Aslanapa)



شكل(٢٥) : المسقط الأفقي لجامع خرقة شريفة .
(عن Semra Ögel)



شكل(٢٦) : المسقط الأفقي لجامع فؤاد باشا .
(عن Semra Ögel)



شكل(٢٧) : المسقط الأفقي لجامع سيدي محرز في تونس .

(من عمل المؤلف)

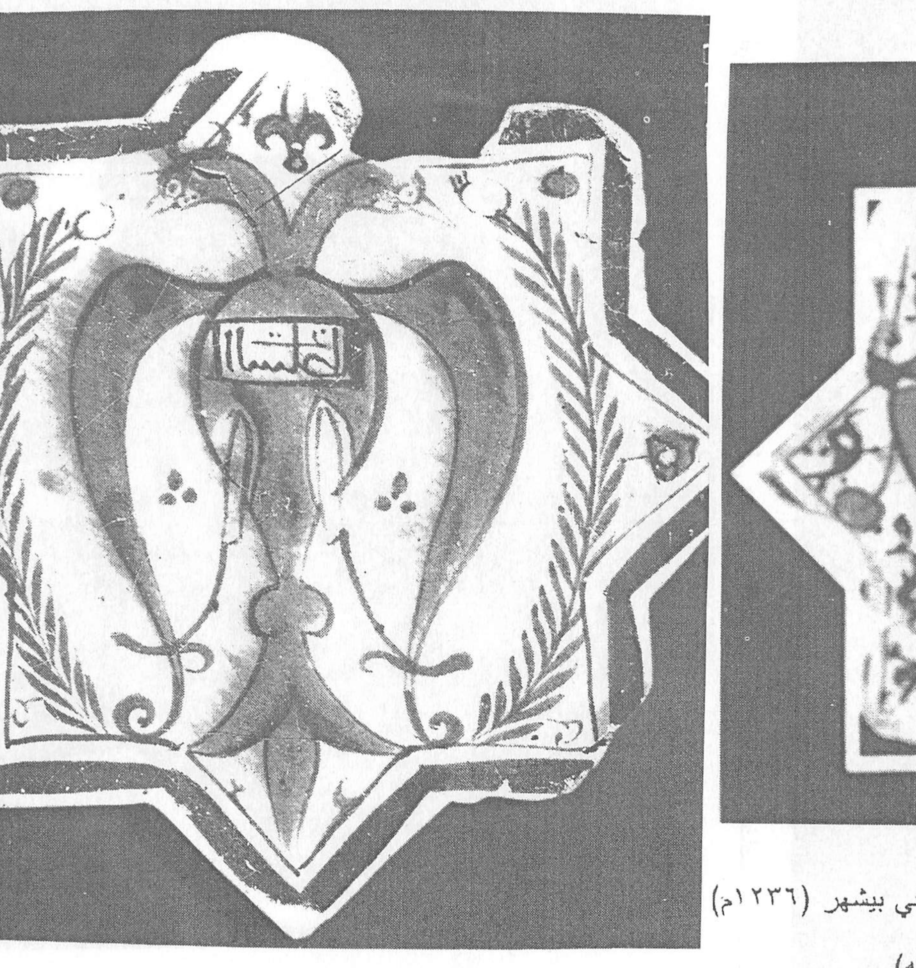
اللوحات

لوحة (١) : طبق من الخزف السلجوقي يعود إلى القرن ١٣ م (مجموعة خاصة ـ إستانبول)

لوحة (٢) : طبق من الخزف السلجوقي (القرن ١٣م) ـ متحف أدي يمان بتركيا .

لوحة (٣) : بلاطة خزفية من قصر قوباد آباد في بيشهر (١٢٣٦م)

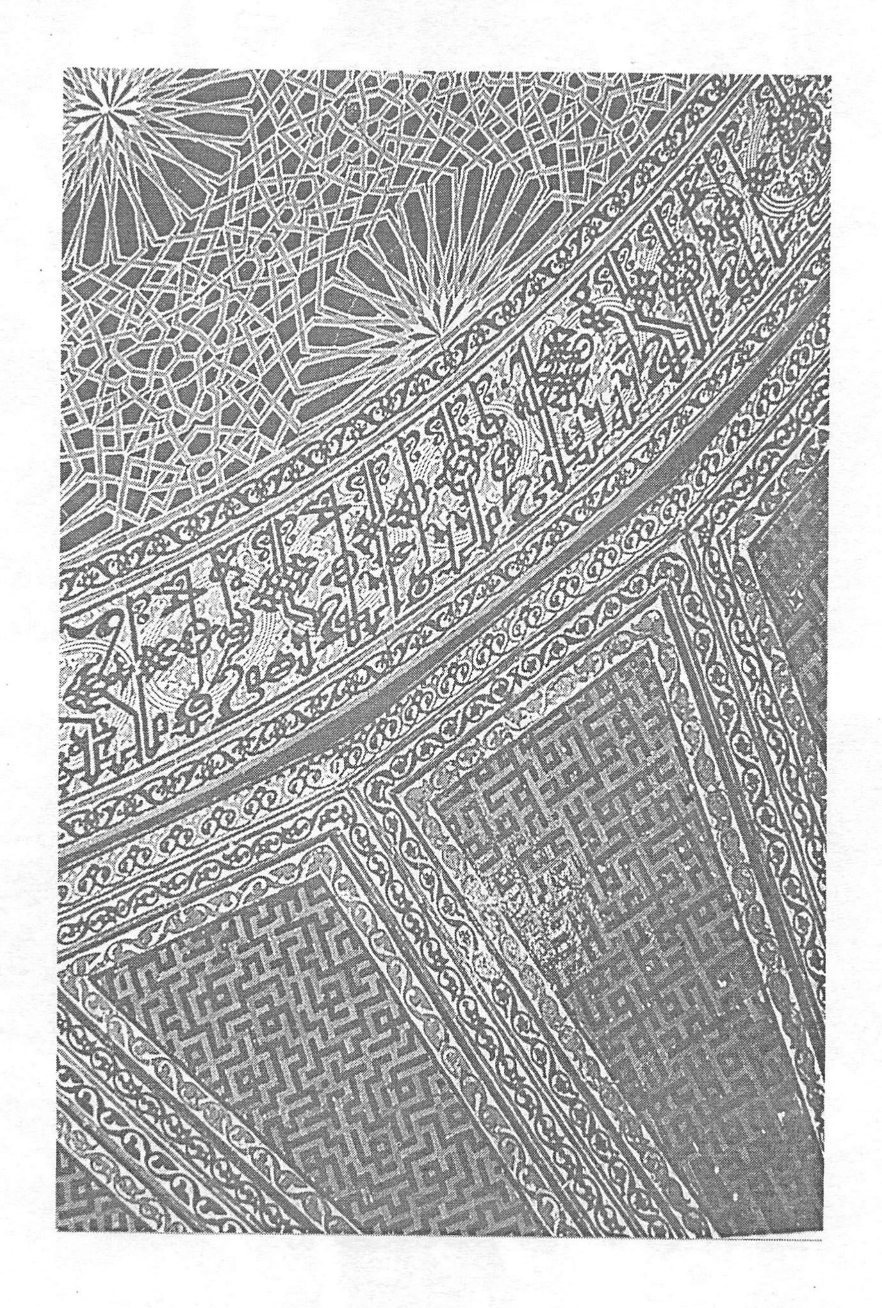
(متحف مدرسة قره طاي في قونيه) .



لوحة (٤) : بلاطة خزفية من قصر قوباد آباد في بيشهر

لوحة (٥) : بلاطة خزفية من قصر قوباد آباد في بيشهر
(متحف مدرسة قره طاي في قونيه)

لوحة (٦) : بلاطة خزفية من قصر قوباد آباد في بيشهر
(متحف مدرسة قره طاي في قونيه)



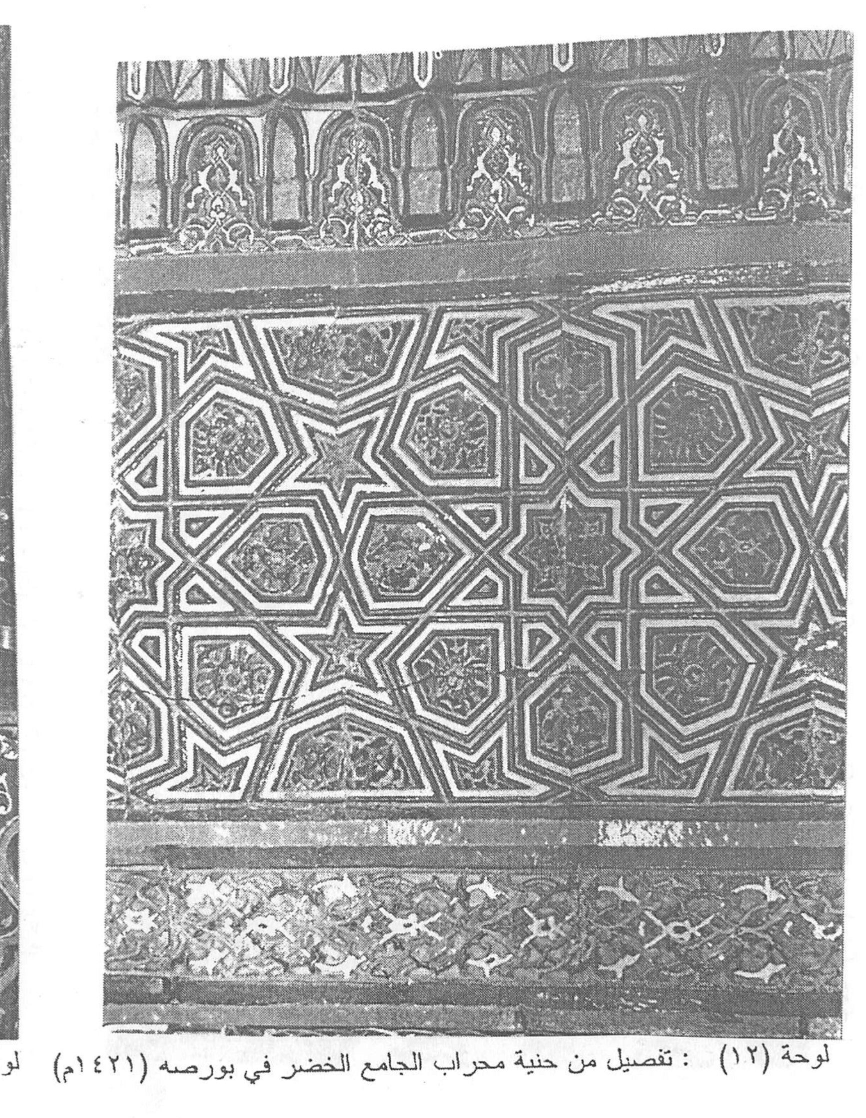
لوحة (٧) : فسيفساء خزفية بباطن قبة مدرسة قره طاي في قونيه (١٢٥١م)

لوحة (٨)　: زخارف خزفية في صدر إيوان مدرسة قره طاي الرئيسي .

لوحة (٩)　: كتابات وزخارف خزفية أعلى المدخل بجانب الإيوان الرئيسي بمدرسة قره طاى.

لوحة (١٠) : مئذنة مدرسة إينجه مناره لي في قونيه (١٢٦٥م) .

لوحة (١١) : مئذنة المدرسة الياقوتية في أرضروم (١٣١١م) .



لوحة (١٢) : تفصيل من حنية محراب الجامع الخضر في بورصه (١٤٢١م)

لوحة (١٣) : تفصيل من الزخارف الخزفية بالتركيية الخاصة بالسلطان محمد شلبي في التربة الخضراء (١٤٢٤م) .

لوحة (١٤) : بلاطات خزفية تعلو أحد شبابيك الجامع الخضر في بورصه .

لوحة (١٥) : تفصيل من البلاطات الخزفية داخل جامع المرادية في أدرنه (١٤٣٦م) .

لوحة (١٦) : ضريح محمود باشا في إستانبول (١٤٦٣م) .

لوحة (١٧) : تفصيل من الزخارف الخزفية بضريح محمود باشا في إستانبول.

لوحة (١٨) : منظر خارجي لكشك جينيلي كوشك في إستانبول من عصر الفاتح (القرن ١٥م)

لوحة (١٩) : تفصيل من زخارف فسيفساء واجهة المدخل في جينيلي كوشك .

لوحة (٢٠) : تفصيل من الكتابات الخزفية بواجهة مدخل جينيلي كوشك .

لوحة (٢١) : تفصيل من الكتابات الخزفية بواجهة مدخل جينِيلي كوشك

لوحة (٢٢) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجامع الفاتح بإستانبول (١٤٧٠م)

لوحة (٢٣) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجـامع السـلطان سـليم الأول بإستانبول (١٥٢٢م) .

لوحة (٢٤) : بلاطات وكتابات خزفية أعلى محراب جامع السليمانية من جهة اليمين (١٥٥٧م) .

لوحة (٢٥) : بلاطات وكتابات خزفية أعلى محراب جامع السليمانية من جهة اليسار

لوحة (٢٦) : كتبات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجامع السليمانية.

لوحة (٢٧) : كتبات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بجامع السليمانية.

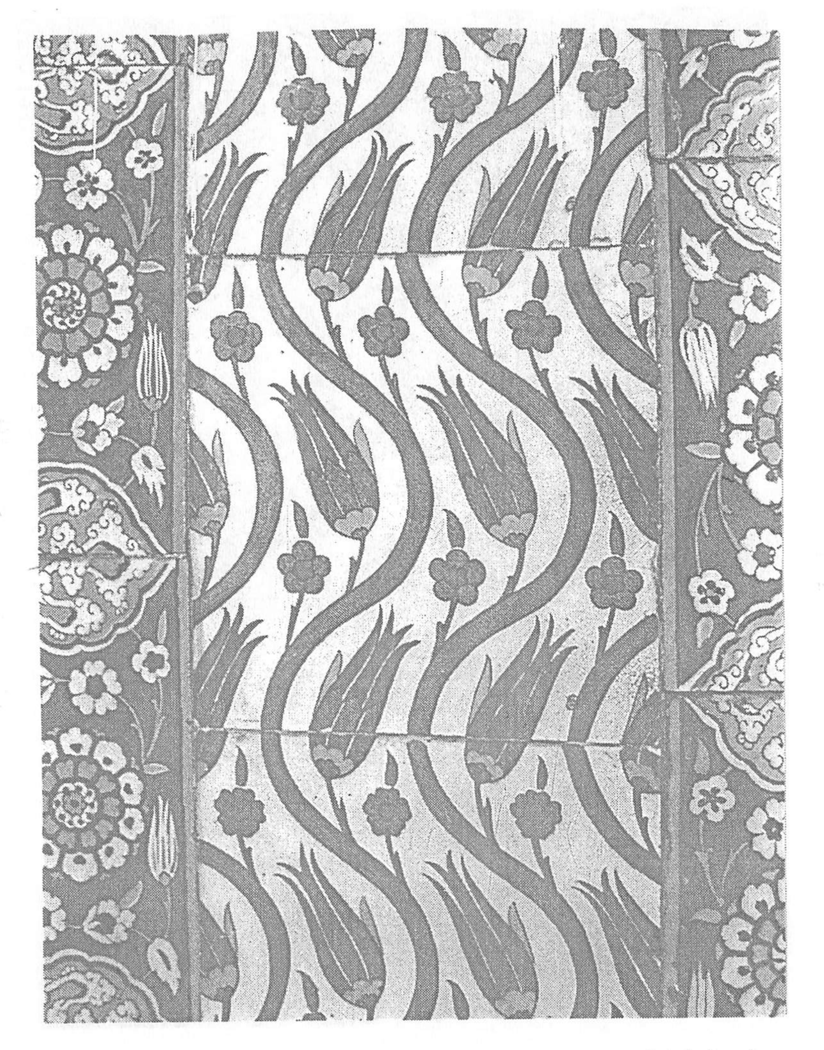
لوحة (٢٨) : بلاطات خزفية بواجهة الرواق الأمامي بجامع رستم باشا في إستانبول (١٥٦١م)

لوحة (٢٩) : تفصيل من الكتابات الخزفية بالرواق الأمامي بجامع رستم باشا.

لوحة (٣٠) : منظر داخلي بجامع رستم باشا ونشاهد به التكسيات الخزفية .

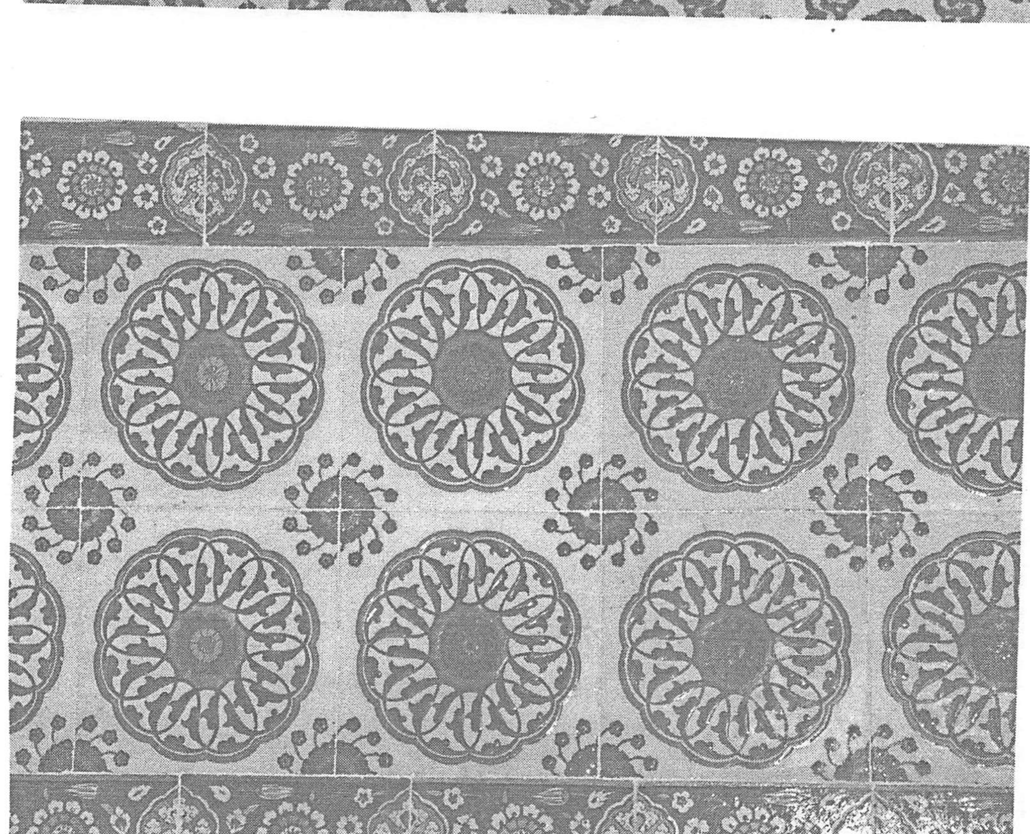
لوحة (٣١) : محراب جامع رستم باشا وقد كست حنيته وواجهته بالبلاطات الخزفية .

لوحة (٣٢) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا . .

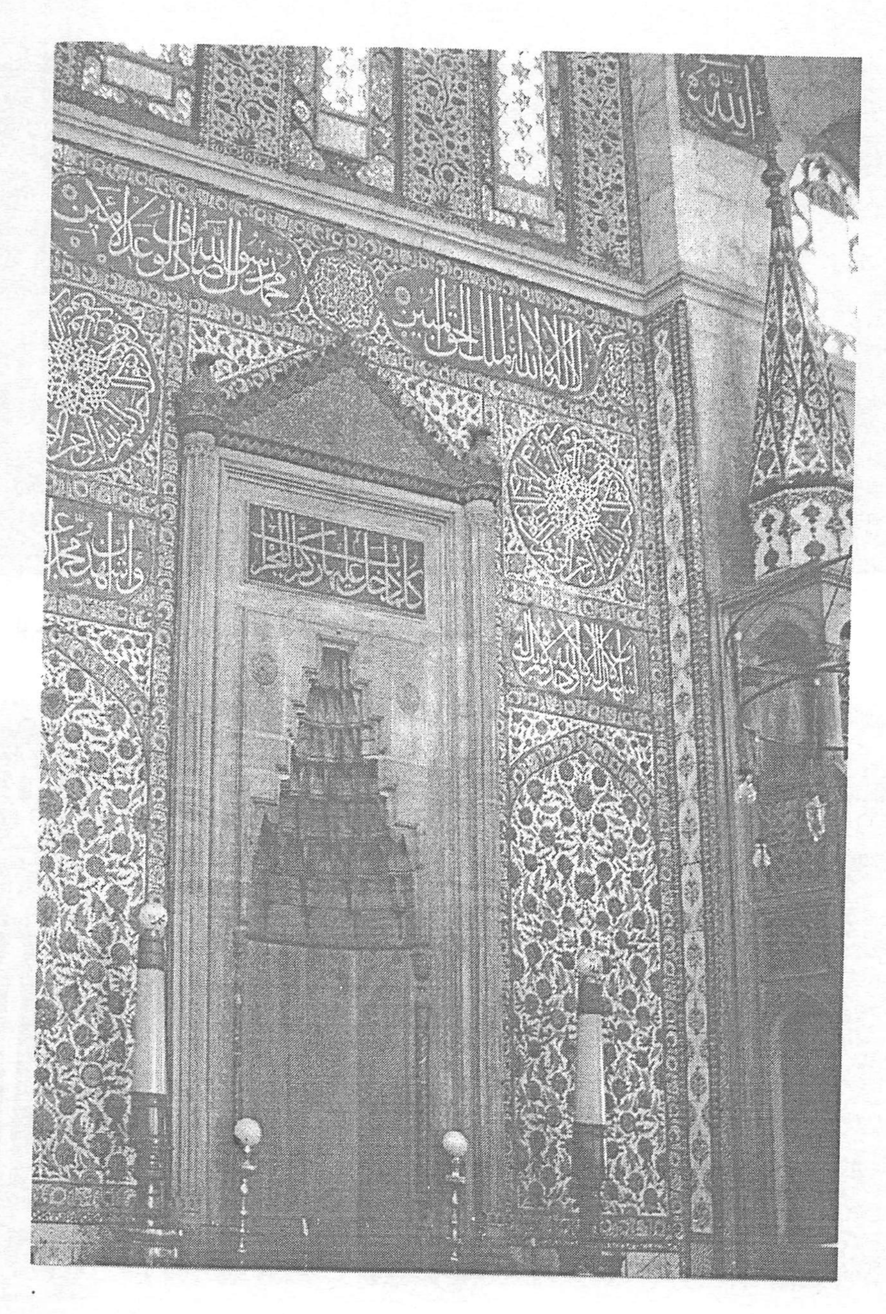


لوحة (٣٣) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .

لوحة (٣٤) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .



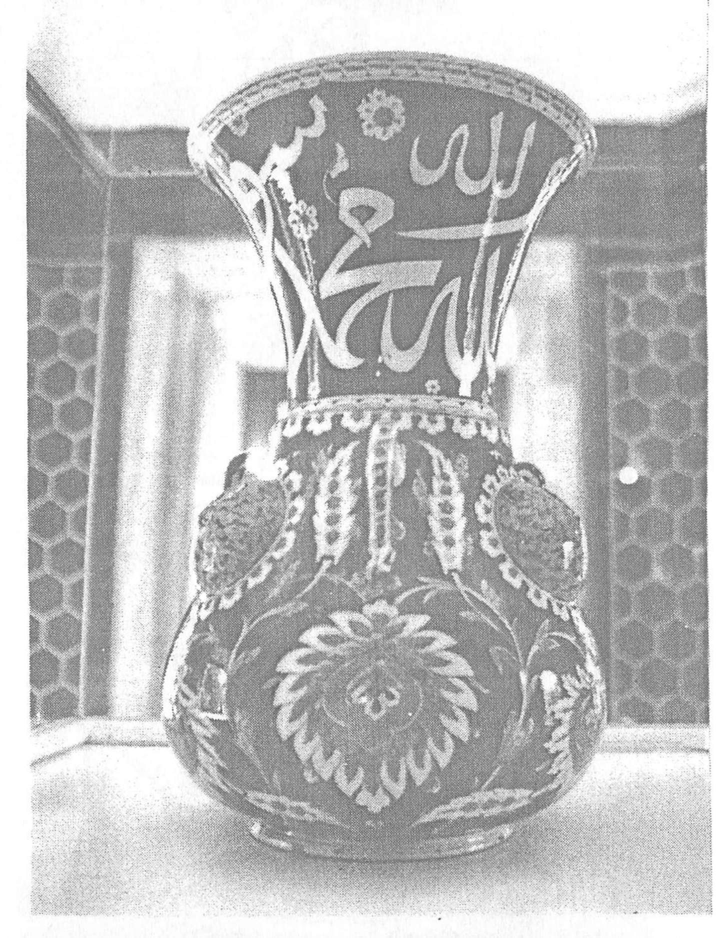
لوحة (٣٥) : تفصيل من بلاطات خزفية داخل جامع رستم باشا .



لوحة (٣٦) : بلاطات خزفية بواجهة محراب جامع صوقلّوُ محمد باشا في إستانبول (١٥٧١م) صناعة إزنيك .

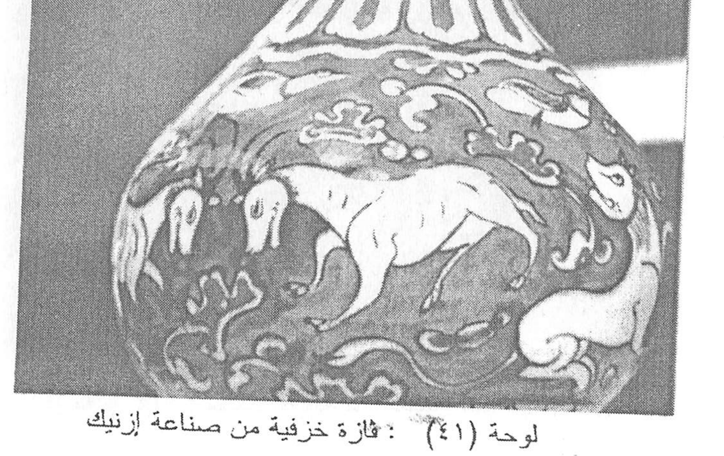
لوحة (٣٧) : كتابات خزفية تعلو محراب جامع صوقلو محمد باشا من جهة اليمين .

لوحة (٣٨) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك جامع صوقلو محمد باشا من الداخل.

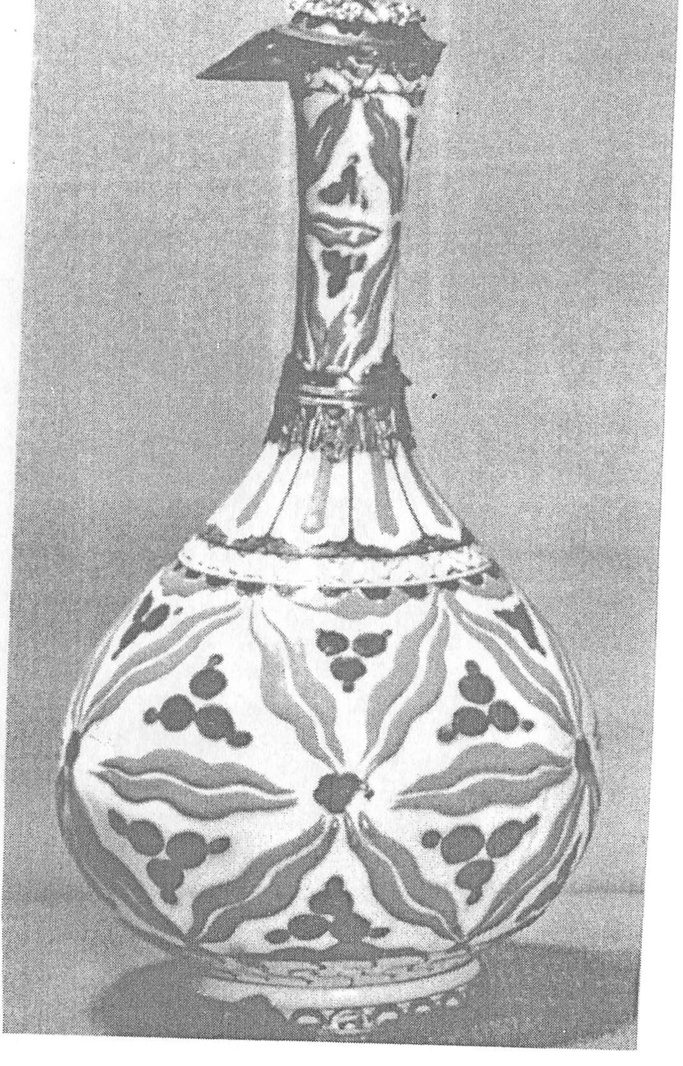


لوحة (٣٩) : مشكاة خزفية من العصر العثماني (القرن ١٦م)
متحف جينيلي كوشـــك - إستانبول .

لوحة (٤٠) : مشكاة خزفية من العصر العثماني (القرن ١٦م)
متحف جينيلي كوشـــك



لوحة (٤١) : قازة خزفية من صناعة إزنيك — متحف فكتوريا وألبرت — لندن (القرن ١٦م) .



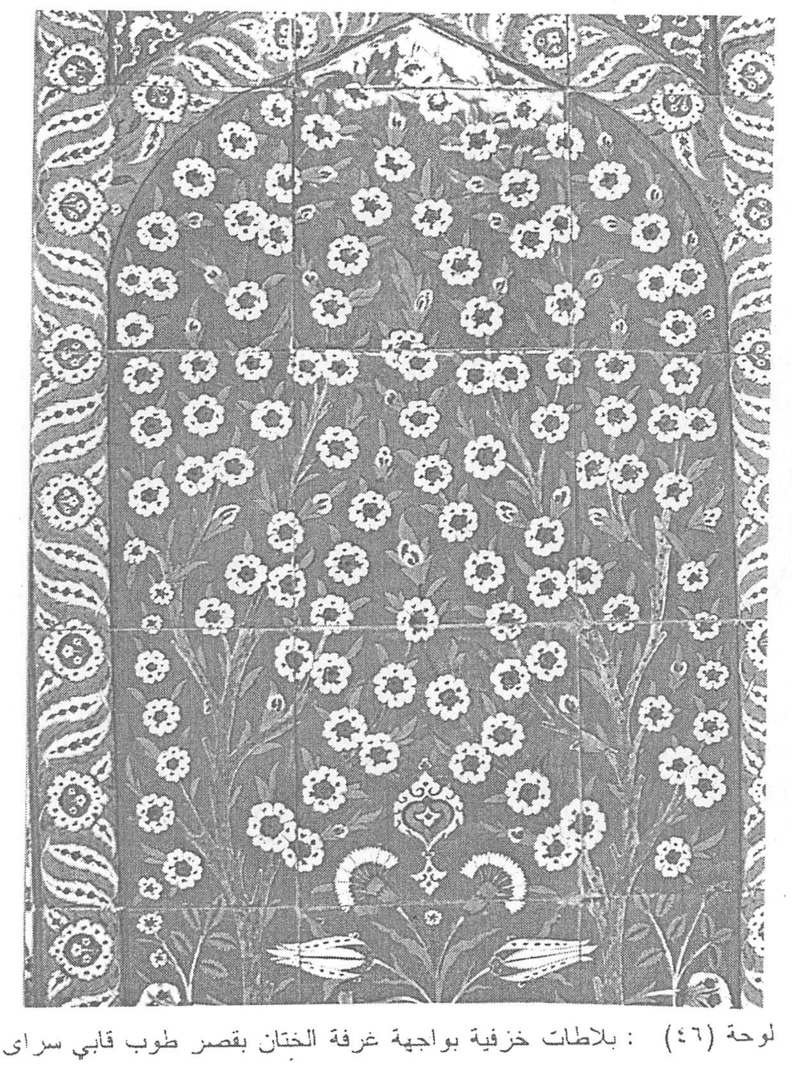
لوحة (٤٢) : قازة خزفية من صناعة إزنيك — القرن ١٦م — مجموعة خاصة



لوحة (٤٣) : طبق من الخزف (القرن ١٦م) من صناعة إزنيك .

لوحة (٤٤) : طبق من الخزف (القرن ١٦م) من صناعة إزنيك .

لوحة (٤٥) : بلاطات خزفية بجامع قليج على باشا في إستانبول (١٥٧٨ ــ ١٥٨٠م) .



لوحة (٤٦) : بلاطات خزفية بواجهة غرفة الختان بقصر طوب قابي سراى صناعة إزنيك (القرن ١٦م)



لوحة (٤٧) : بلاطات خزفية في محراب مسجد قره آغالر بجناح الحريم بقصر طوب قابي سراى (القرن ١٧م) .

لوحة (٤٨) : إبريق من الخزف صناعة كوتاهيه (القرن ١٨م) المتحف البريطاني ـــ لندن .



لوحة (٤٩) : طبق من الخزف من إنتاج كوتاهيه (القرن ١٨م) متحف فيكتوريا وألبرت ـــ لندن .

لوحة (٥٠) : طبق من الخزف صناعة چناق قلعه (أواخر القرن ١٨م) متحف چينلى كوشك

لوحة (٥١) : طبق من الخزف صناعة چناق قلعه (أواخر القرن ١٨م) .

لوحة (٥٢) : إبريق من النحاس المكفت بالفضة ـ المتحف البريطاني .



لوحة (٥٣) : مرآة من المعدن المكفت بالذهب والفضة (القرن ١٣م).

لوحة (٥٤) : قنديل أو ثريا العصر السلجوقي (القرن ١٣م) ـ متحف قونيه.

لوحة (٥٥) : مبخرة من النحاس بها زخارف كتابية ونباتية وحيوانية (القرن ١٣م) .

لوحة (٥٦) : تفصيل من شمعدان من النحاس المكفت بالذهب والفضة من العصر السلجوقي (القرن ١٣م) .

لوحة (٥٧) : تفصيل من شمعدان من البرونز (نهاية القرن ١٣م) .



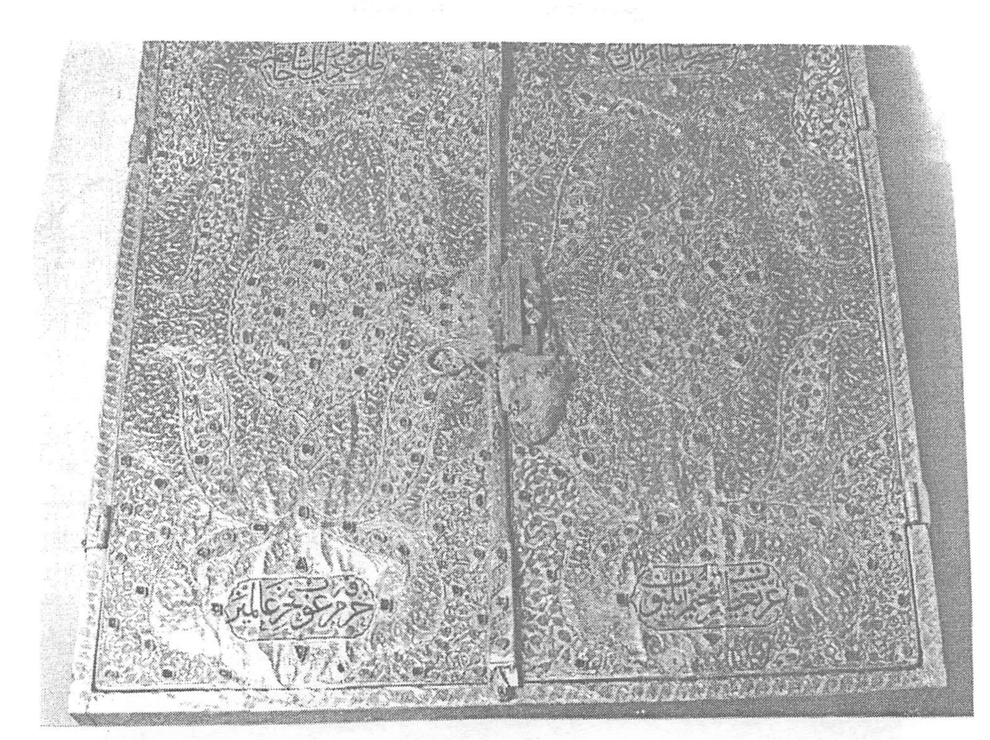
لوحة (٥٨) : شمعدان من النحاس المكفت بالفضة من القرن ١٤م (متحف الآثار الإسلامية والتركية باستانبول) .



لوحة (٥٩) : زمزمية احتفالات من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى ـــ إستانبول .

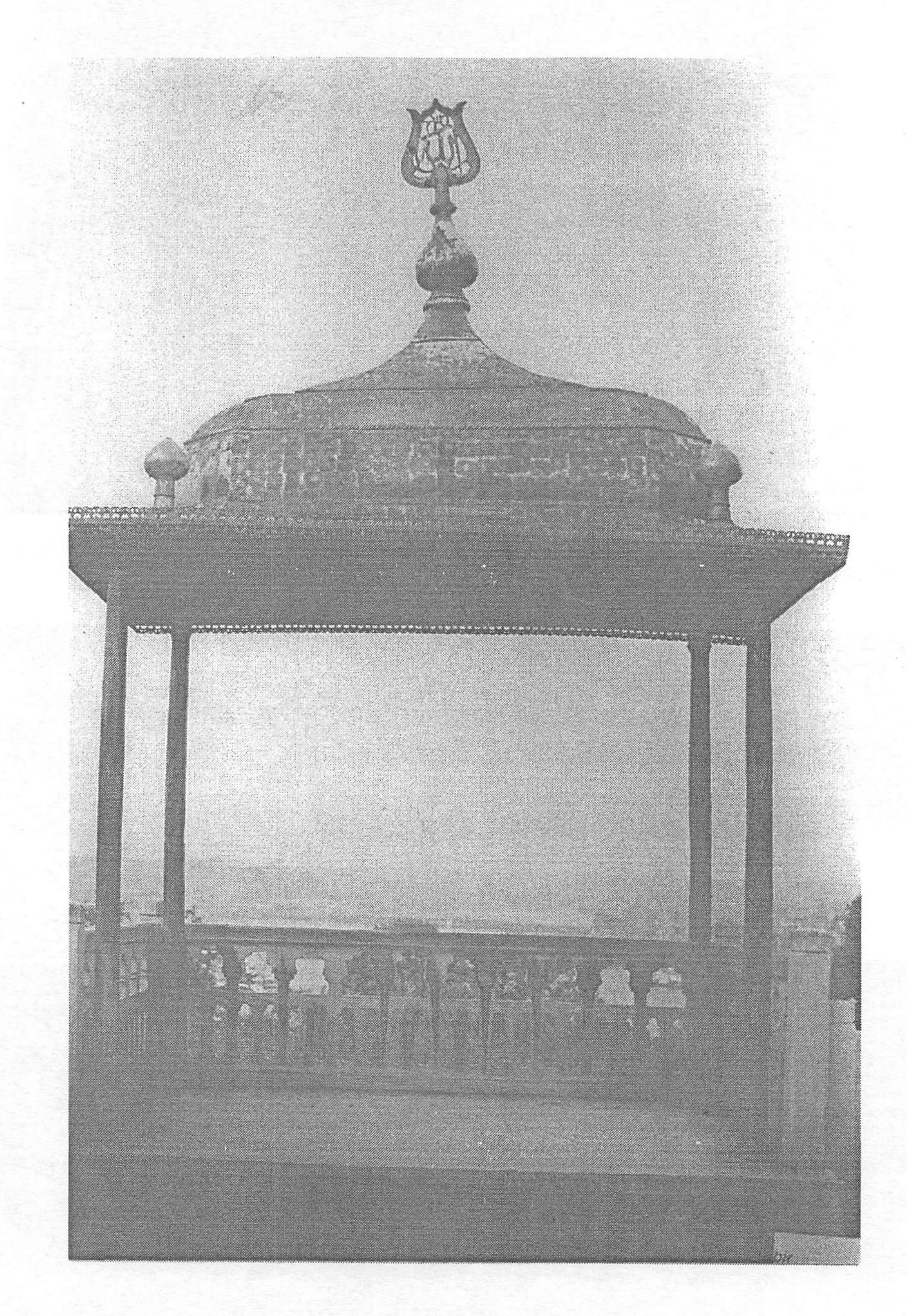


لوحة (٦٠) : إبريق من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة (نهاية القرن ١٦م) متحف طـــوب قابى سراى .



لوحة (٦١) : صندوق خاص لحفظ البُردة الشريفة من الذهب ترجع إلى عهد السـلطان مـراد الثالث .

لوحة (٦٢) : أحد مفاتيح الكعبة المشرفة من الفضة من عهد السلطان محمد الثالـث (القـرن ١٦م) متحف طوب قابي سراى .



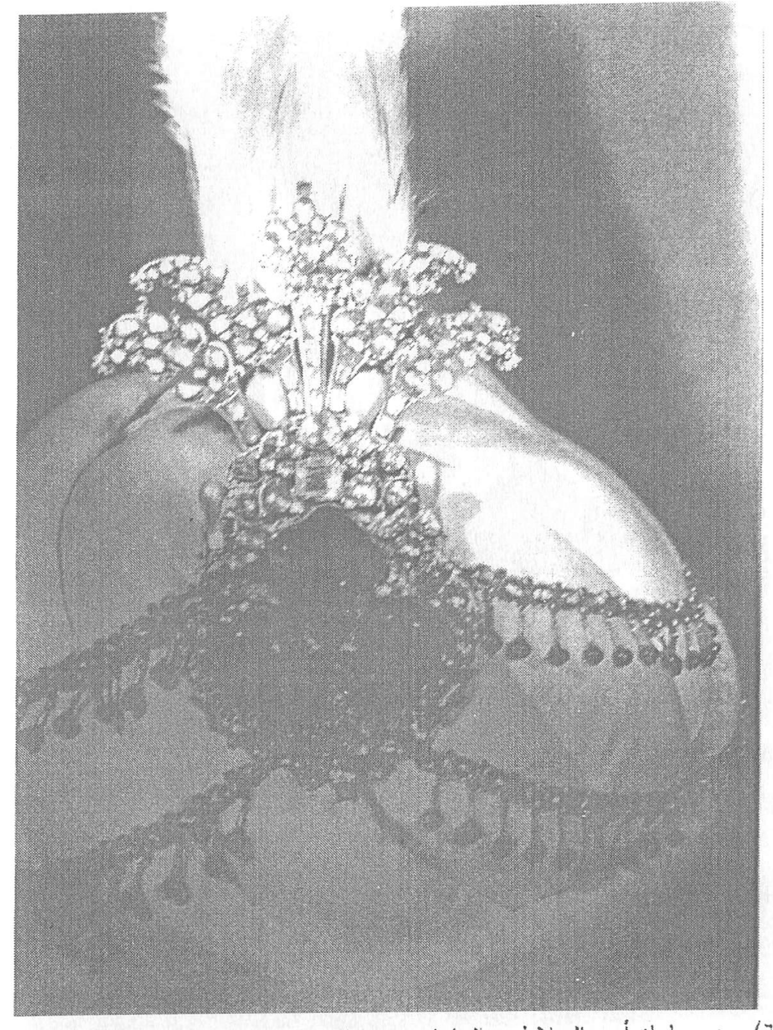
لوحة (٦٣) : ظلة من المعدن مصفحة بالذهب بحديقة قصر طوب قابى سراي (القرن ١٧م) .

لوحة (٦٤) : إناء خاص بتوزيع العشورة بالقصر السلطاني (القرن ١٩م) متحف طوب قــابى

لوحة (٦٥) : إبريق صغير من النحاس (القرن ١٩م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٦٦) : إبريق من النحاس المطلي بالذهب (القرن ١٩م).

لوحة (٦٧) : حافظة مرآة من الذهب المرصع بالأحجار الكريمة (القرن ١٦م).



لوحة (٦٨) : خوذة من الحديد المكفت بالذهب (نهاية القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى .

لوحة (٦٩) : عمامة أحد السلاطين العثمانيين خلال القرن ١٨ م وبها حيات ذهبيـــة وأحجـــار كريمة .

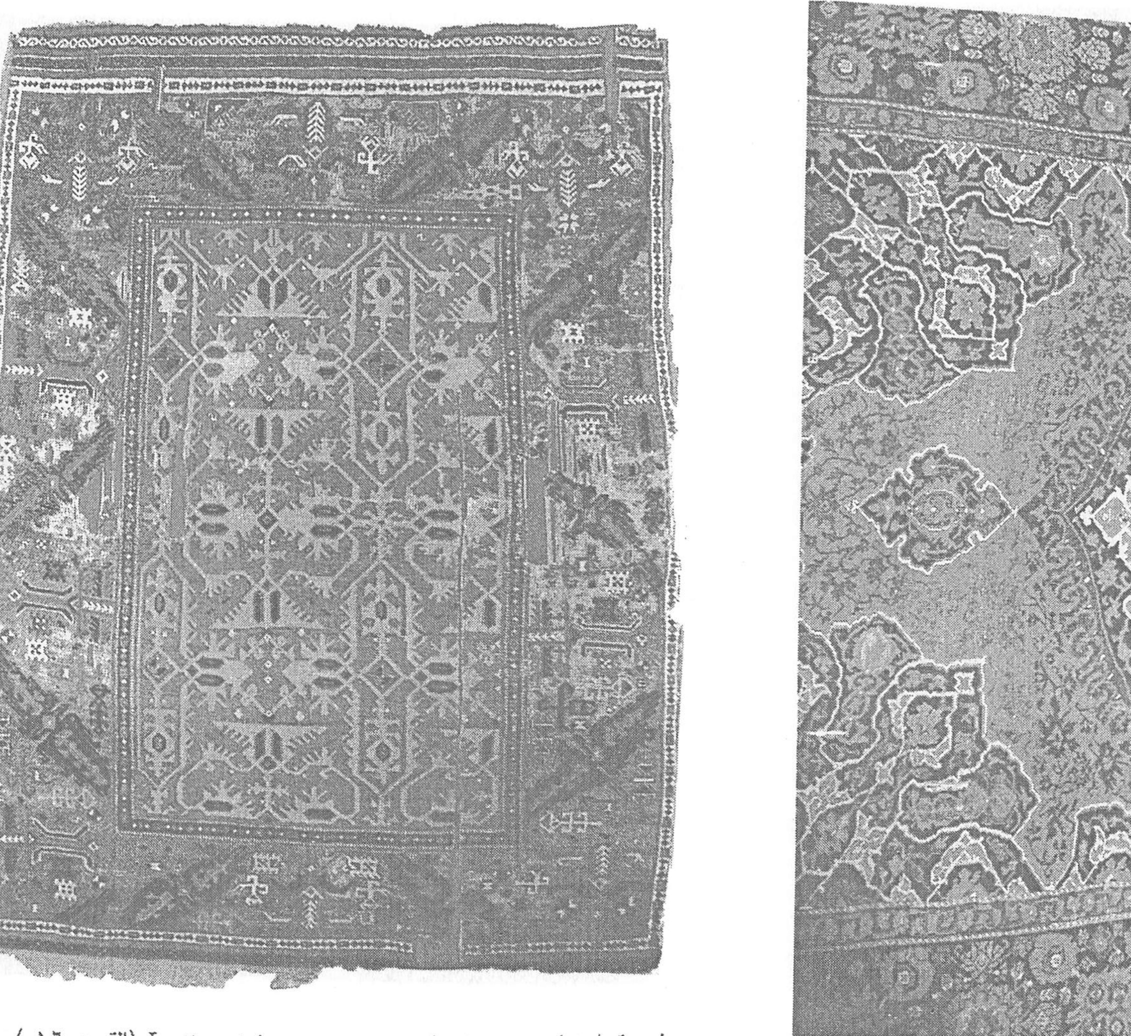
لوحة (٧٠) : تفصيل من إطار سجادة سلجوقية (القرن ١٣م) .



لوحة (٧١) : قطعة من سجادة عثمانية (القرن ١٥م) .

لوحة (٧٢) : سجادة من صناعة عُشاق ـــ من نوع هولباين (القرن ١٦م).

لوحة (٧٣) : سجادة من غرب الأناضول ـــ من نوع هولباين (القرن ١٦م).



لوحة (٧٤) : سجاد عشاق — من نوع الميدالية (القرن ١٦م)

لوحة (٧٥) : سجاد عشاق — من نوع لوتو Lotto (القرن ١٦م).

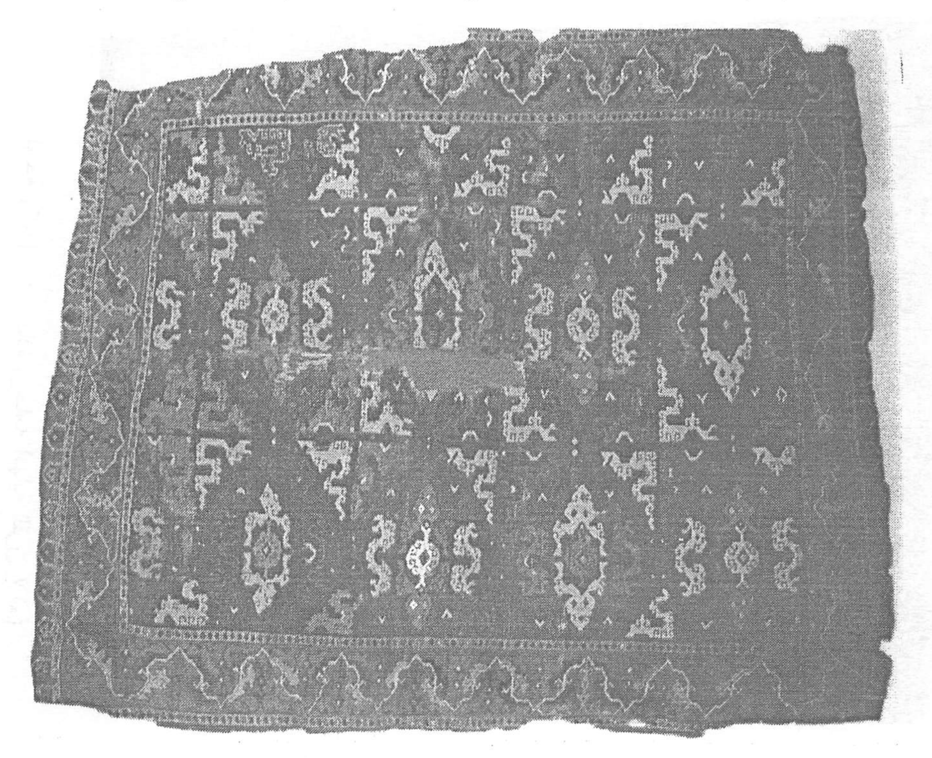
لوحة (٧٦) : سجاد عُشاق ـــ من نوع الميدالية والسحب الصينية (القرن ١٦م).

لوحة (٧٧) : سجادة عثمانية ـــ من نوع السراى (القرن ١٦م) .

لوحة (٧٨) : سجاد عُشاق (القرن ١٦م).

لوحة (٧٩) : سجاد عُشاق ـــ من نوع سجاجيد الطيور (القرن ١٦م).

لوحة (٨٠) : سجاد عُشاق ــ من نوع السحب الصينية (القرن ١٧م).

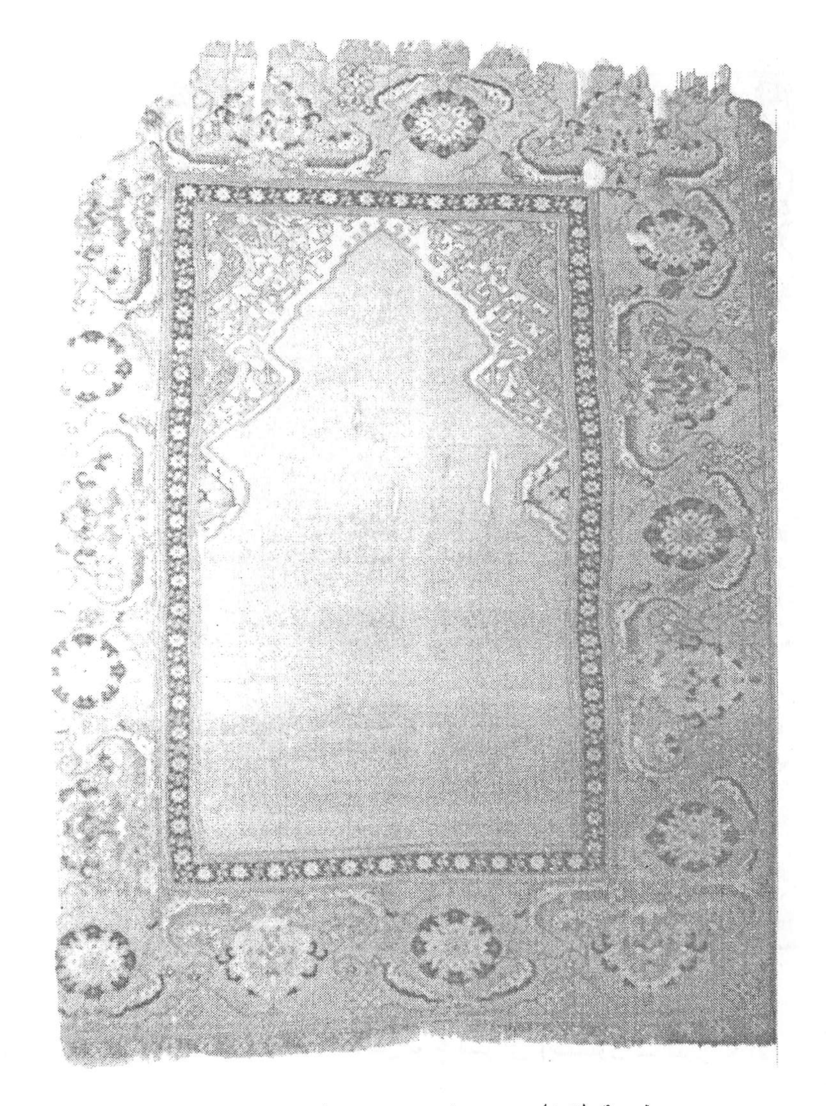


لوحة (٨١) : سجاد عُشاق ــ من نوع السحب الصينية (القرن ١٦م).



لوحة (٨٢) : سجادة برجامه (القرن ١٧م)
متحف الآثار التركية والإسلامية في إستانبول

لوحة (٨٣) : سجادة برجامه (نهاية القرن ١٧م)
متحف أوقاف السجاد في إستانبول.



لوحة (٨٤) : سجادة جورديز (القرن ١٨م).

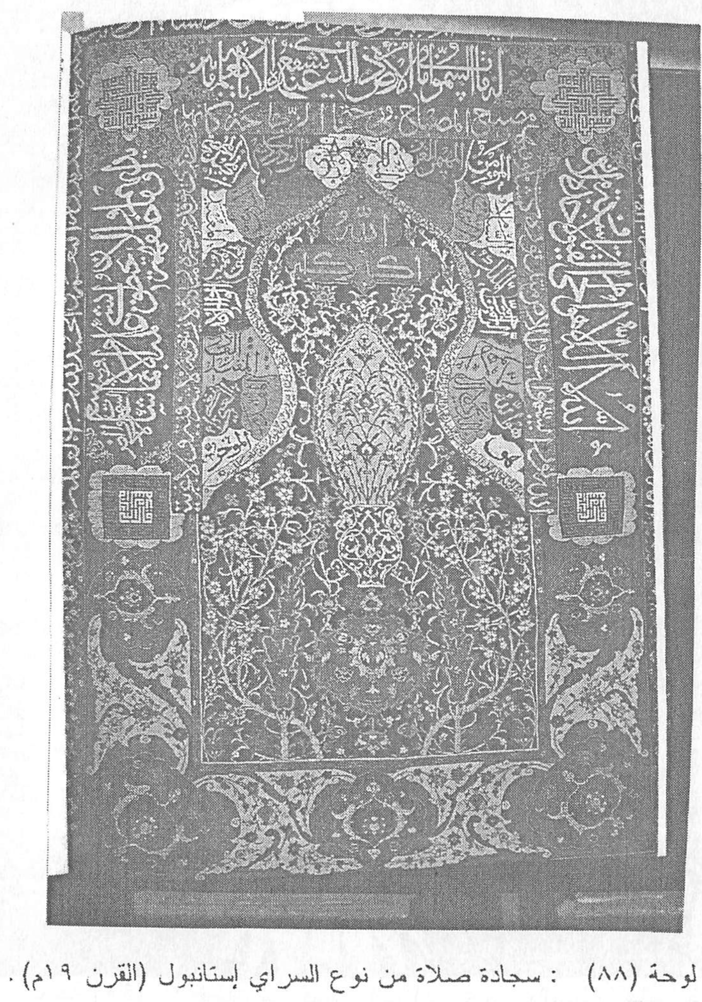
لوحة (٨٥) : سجادة لاديق (القرن ١٨م).



لوحة (٨٦) : سجادة صلاة من نوع سجاد السراي (برجامه) نهاية القرن ١٧م

متحف طوب قابي سراي .

لوحة (٨٧) : سجادة من نوع السراي (إستانبول ــ القرن ١٩م) .



لوحة (٨٨) : سجادة صلاة من نوع السراي إستانبول (القرن ١٩م) .

ـ متحـف طـوب قـابي

لوحة (٨٩) : سجادة من جناق قلعة (القرن ١٩)

ـ متحف الآثار التركيـة والإسـلامية

لوحة (٩٠) : قفطان من قماش الـ تشطما فزخرف بأسلوب تشنتماني (القرن ١٥م) متحف طوب قابى سراى .

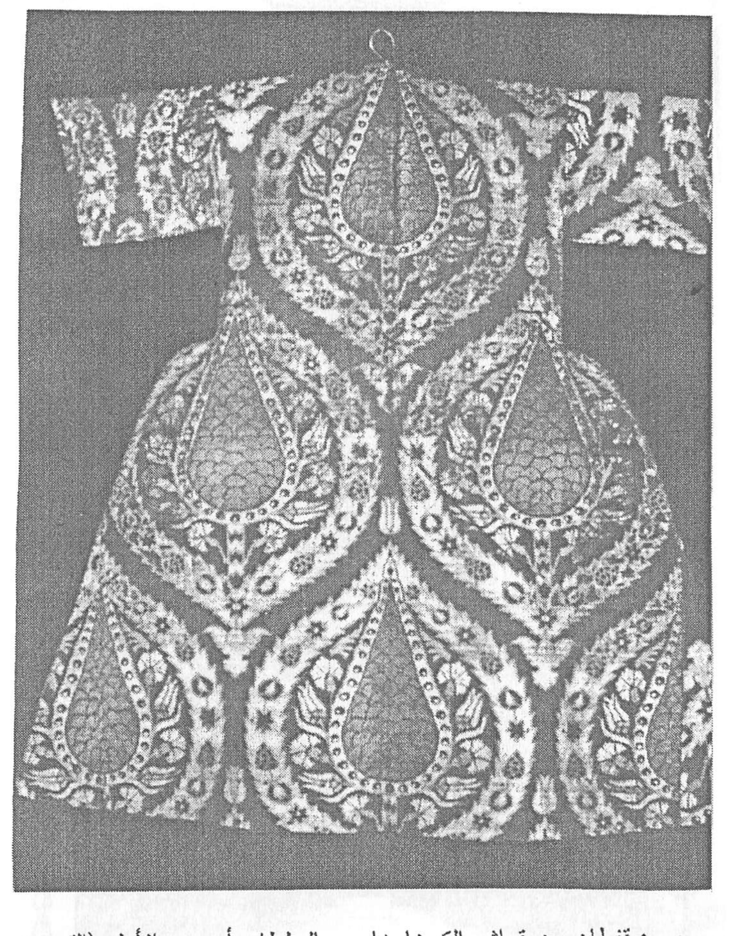
لوحة (٩١) : قفطان من قماش السراسر خاص بالسلطان سليم الثاني (القرن ١٦م) متحف طوب قابى سراى.

لوحة (٩٢) : قفطان من قماش الــ تشطما خاص بالسلطان مراد الثالث (القرن ١٦م) متحــف طوب قابى سراى.

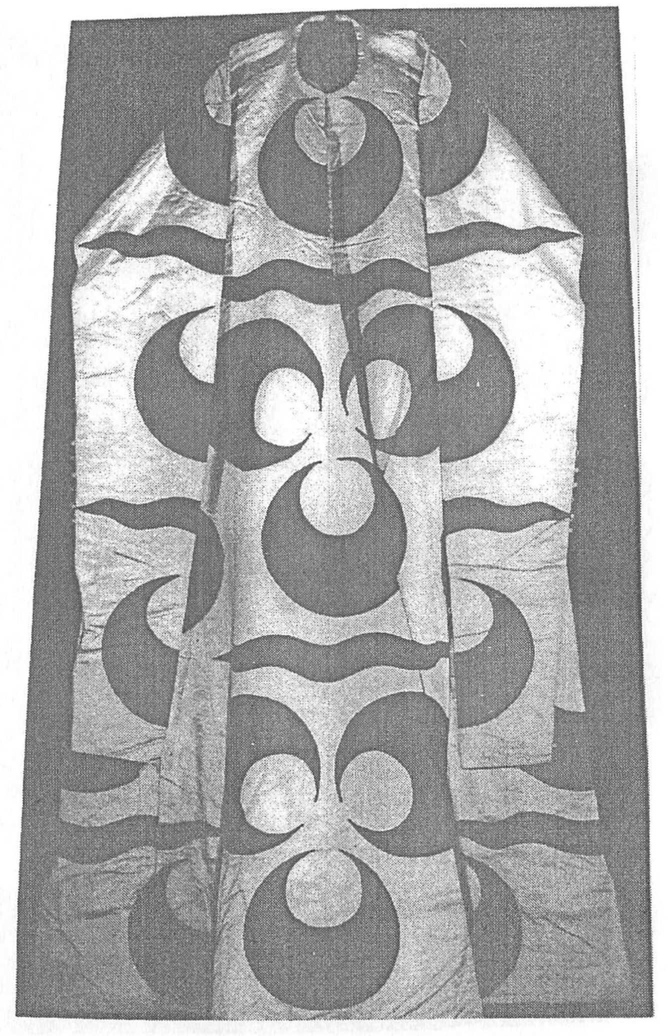
لوحة (٩٣) : قفطان من الحرير خاص بالسلطان أحمد الثالث (القرن ١٨م) متحف طوب قابي سراى.

لوحة (٩٤) : قفطان من قماش الأطلسى خاص بالسلطان مراد الثالث (القــرن ١٦م) متحف طوب قابي سراى .

لوحة (٩٥) : قفطان من قماش الكمخا خاص بالسلطان عثمان الثالث (القــرن ١٧م) متحف طوب قابي سراى .



لوحة (٩٦) : قفطان من قماش الكمخا خاص بالسلطان أحمد الأول (القرن ١٧م) متحف طوب قابى سراى .



لوحة (٩٧) : قفطان عثماني خاص بالاحتفالات (القرن ١٧م) متحف طوب قابي سراى .

لوحة (٩٨) : منبر أولو جامع في سيرت (القرن ١٣م)
ـــ المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (٩٩) : محراب جامع طاشقين باشا (القرن ١٤م)
المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (١٠٠) : باب خشبي من العصر السلجوقي ـــ المتحف الإثنوغرافي في أنقره .

لوحة (١٠١) : باب خشبي من العصر العثماني (القرن ١٥م) .

لوحة (١٠٢) : تابوت من الخشب من العصر السلجوقي .

لوحة (١٠٣) : تفصيل من باب جامع سليم الأول في إستانبول (القرن ١٦م) .

لوحة (١٠٤) : تفصيل من باب خشبي عثماني (القرن ١٥م).

لوحة (١٠٥) : صندوق مصحف من العصر العثماني (القرن ١٦م)
ـ متحف الآثار التركيـة والإسلامية.

de with
pearl
nent

لوحة (١٠٦) : صندوق مصحف من العصر العثماني (القرن ١٦م)
ـ متحف الآثار التركيـة والإسلامية.

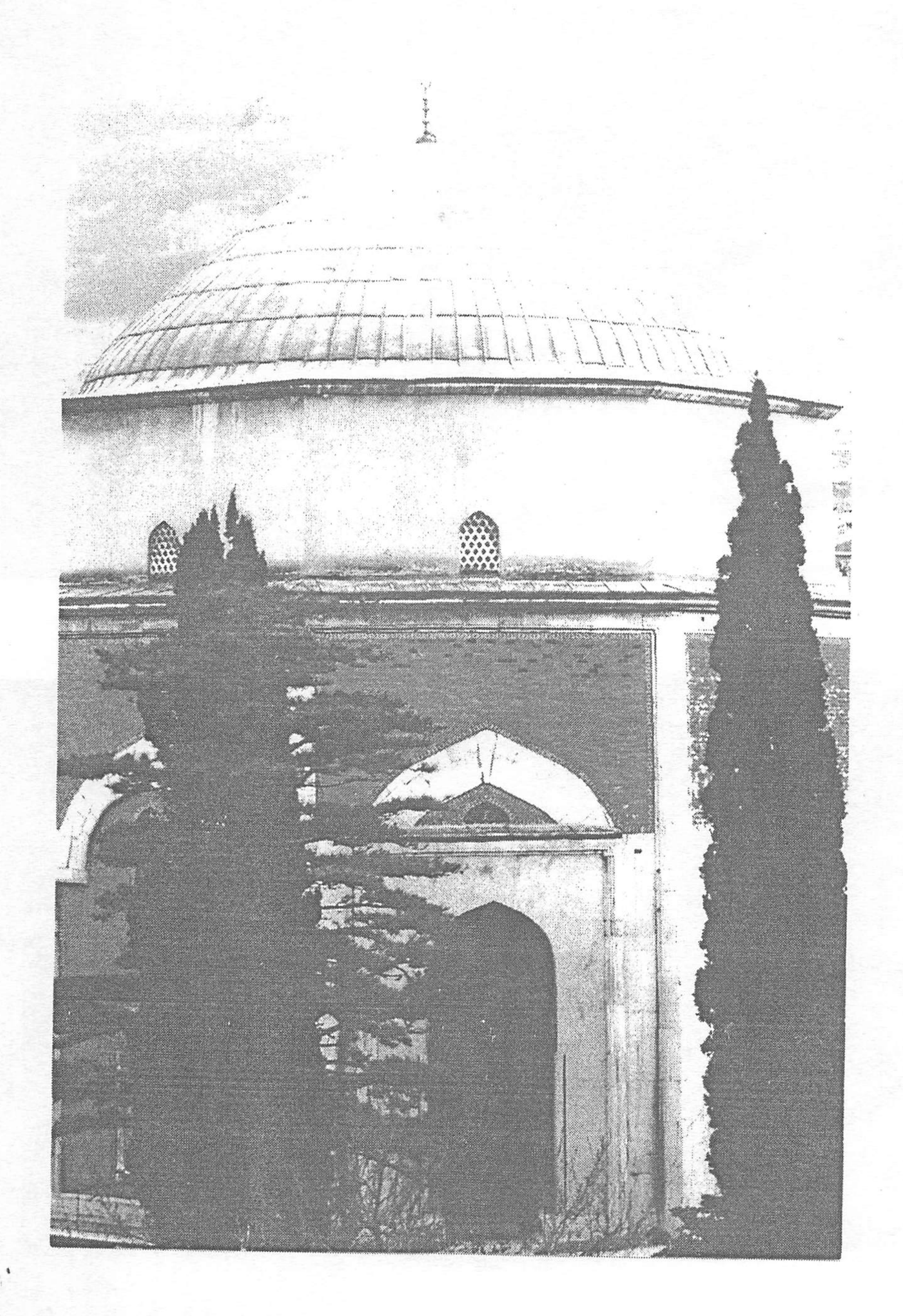


لوحة (١٠٧) : كرسي العرش الخاص بالسلطان أحمد الأول (القرن ١٧م)

لوحة (١٠٨) : ثريا أو نجفة خشبية بمكتبة راغب باشا في إستانبول

لوحة (١٠٩) : حجرة الطعام بجناح الحريم داخل متحف طوب قابي سراي .

لوحة (١١٠) : ساتر خشبي (برافان) من الخشب (القرن ١٨م) .



لوحة (١١١) : التربة الخضراء في بورصه ـــ منظر عام .

لوحة (١١٢) : أحد الجدران الخارجية بالتربة الخضراء.

لوحة (١١٣) : أحد الجدران الخارجية بالتربة الخضراء.

لوحة (١١٤) : التركيبة الخزفية الخاصة بالسلطان محمد شلبى داخل التربة الخضراء.

لوحة (١١٥) : تفصيل من التركيبة الخزفية السابقة.

لوحة (١١٦) : بلاطات خزفية وكتابات تعلو أحد الشبابيك الداخلية بالتربة .

لوحة (١١٧) : كتابات خزفية تعلو شباك داخلي بالتربة الخضراء.

لوحة (١١٨) : جامع جوبان مصطفى باشا في كبزه ــ إستانبول.

لوحة (١١٩) : الرواق الأمامي ومدخل جامع جوبان مصطفى باشا.

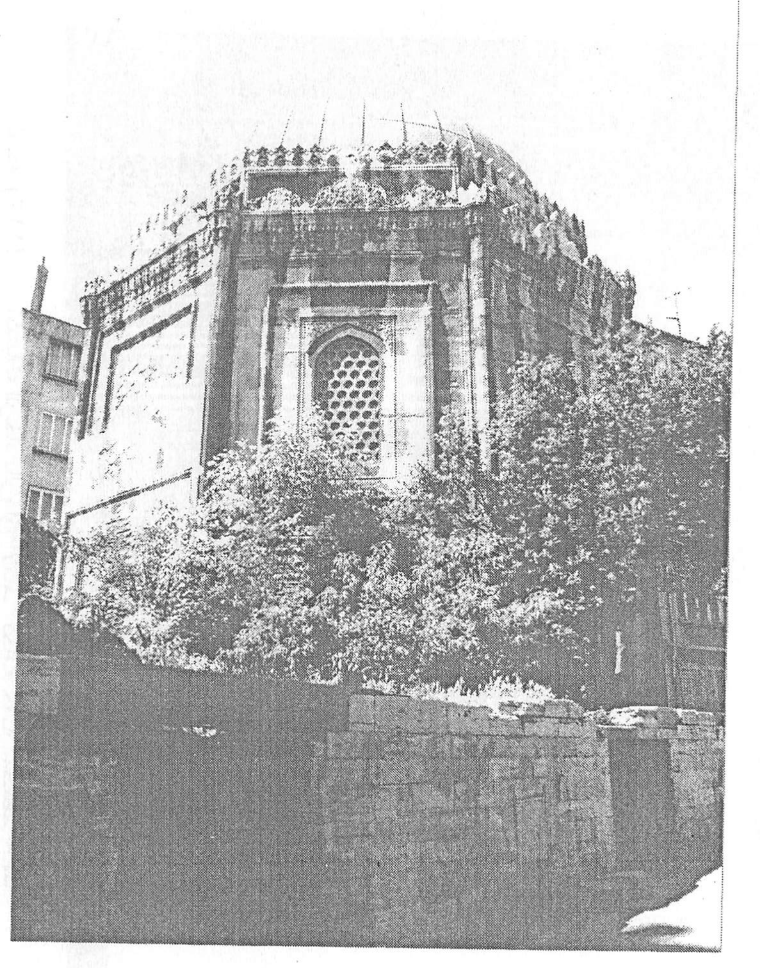
لوحة (١٢٠) : الباب الخشبي بمدخل جامع مصطفى باشا.

لوحة (١٢١) : محراب وتكسيات رخامية بالرواق الخارجي.

لوحة (١٢٢) : تكسيات الرخام بالرواق الأمامي بجامع مصطفى باشا.

لوحة (١٢٣) : تكسيات الرخام بالرواق الأمامي بجامع جوبان مصطفى باشا.

لوحة (١٢٤) : ضريح خسرو باشا في إستانبول ـــ منظر عام .



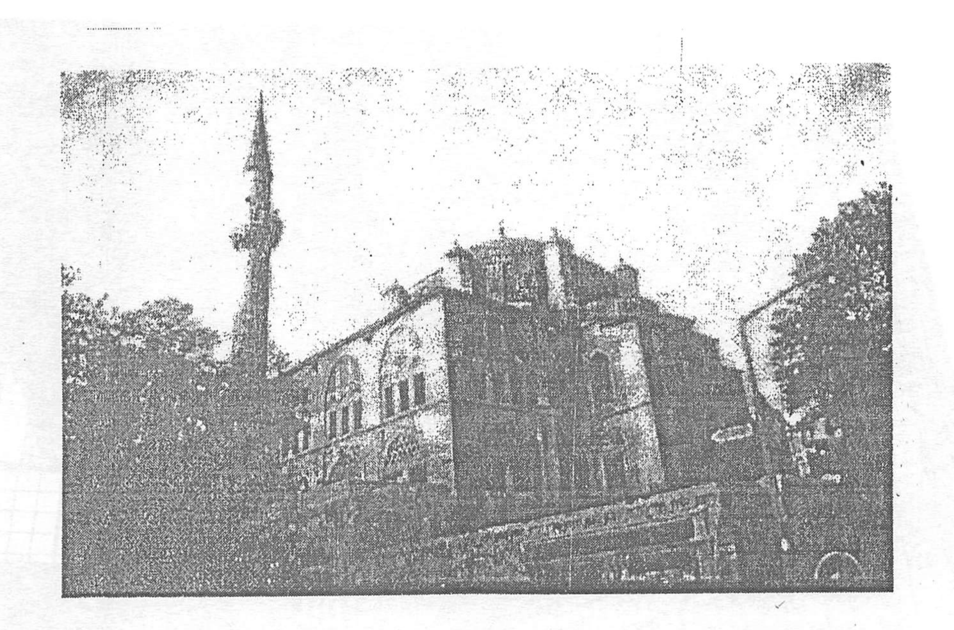
لوحة (١٢٥) : ضريح خسرو باشا في إستانبول .

لوحة (١٢٦) : الواجهة الرئيسية لمدرسة قوجه سنان باشا في إستانبول.

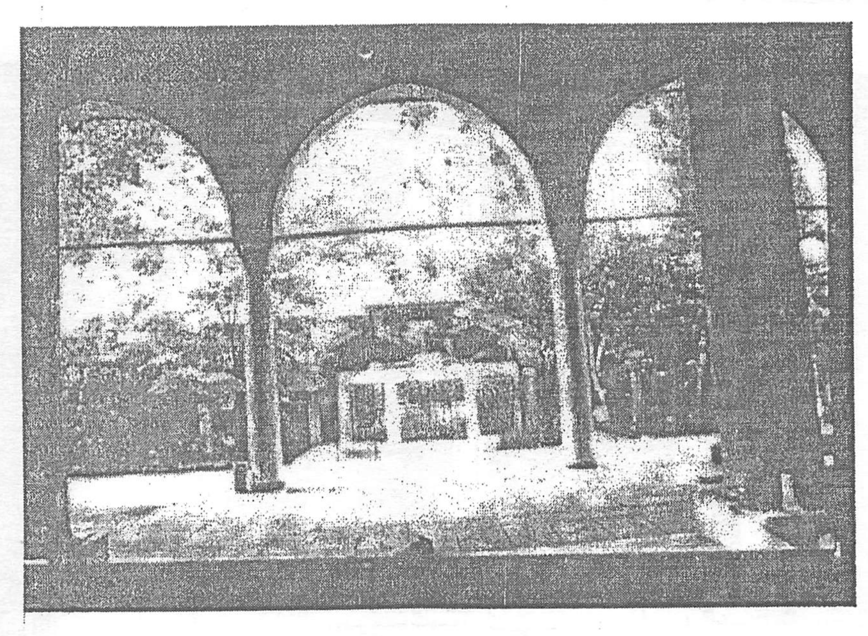
لوحة (١٢٧) : صحن مدرسة سنان باشا.

لوحة (١٢٨) : ضريح سنان باشا ــ الواجهات الخارجية.

لوحة (١٢٩) : مدخل ضريح سنان باشا.



لوحة (١٣٠) : جامع محمد مسيح باشا بحي الفاتح في إستانبول .



لوحة (١٣١) : الفناء الأمامي بجامع مسيح باشا .

لوحة (١٣٢) : مدخل مدرسة صرجالى في قونيه .

لوحة (١٣٣) : صحن مدرسة صرجالى.

لوحة (١٣٤) : غرف المدرسة المطلة على الصحن.

لوحة (١٣٥) : محراب إيوان القبلة بالمدرسة.

لوحة (١٣٦) : الإيوان الرئيسي بمدرسة صرجالى.

لوحة (١٣٧): تفصيل من الكتابات الخزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٣٨) : تفصيل من الكتابات الخزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٣٩) : كتابات خزفية بإيوان القبلة.

لوحة (١٤٠) : كتابات خزفية تعلو المدخل الأيمن لإيوان القبلة.

لوحة (١٤١) : زخارف خزفية في صدر إيوان القبلة.

لوحة (١٤٢) : جامع محمود باشا في إستانبول ــ منظر عام.

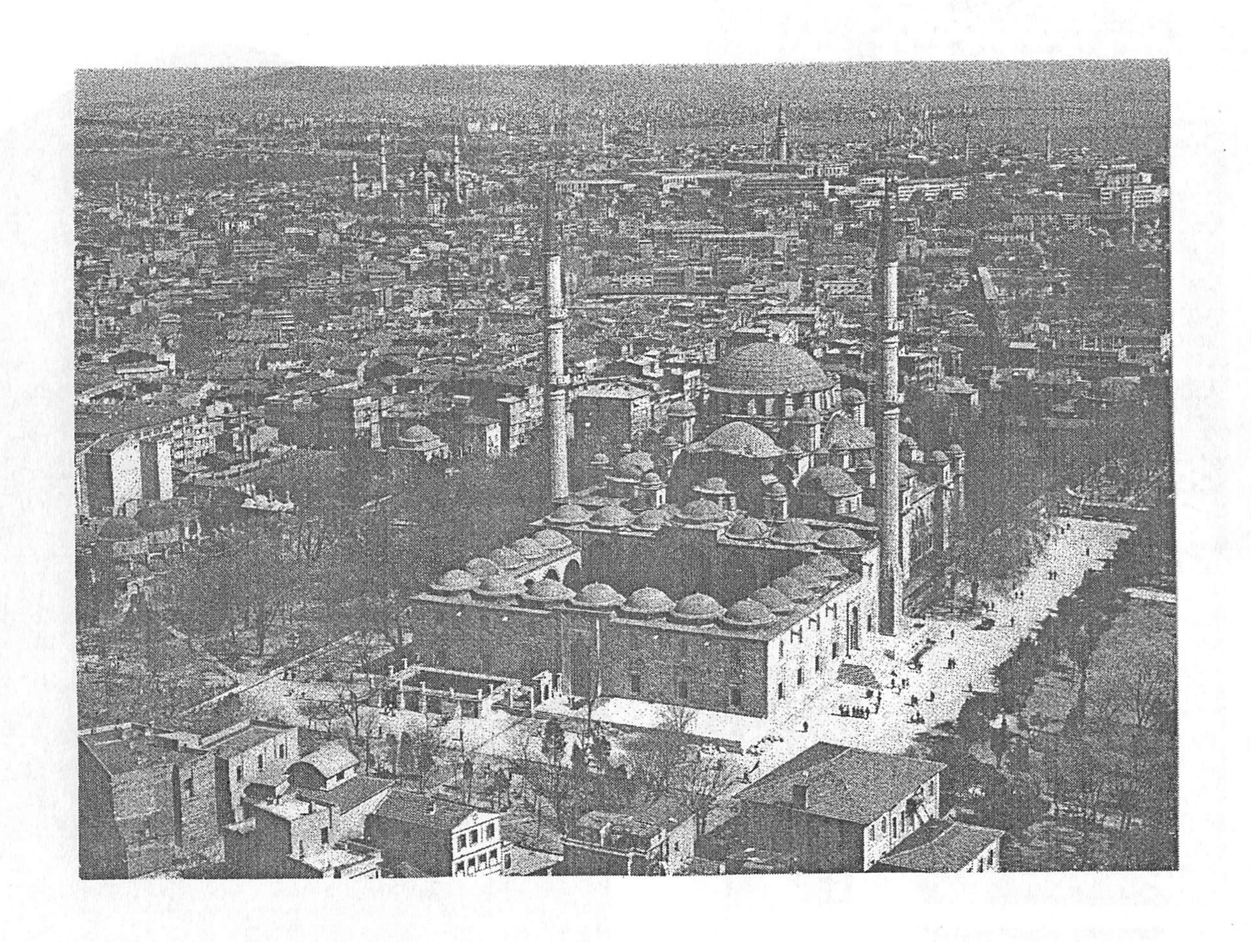
لوحة (١٤٣) : جامع محمود باشا في إستانبول ــ منظر داخلى .

لوحة (١٤٤) : محراب الجامع والقبة الخلفية .

لوحة (١٤٥) : المحراب .

لوحة (١٤٦) : ضريح محمود باشا ويقع في الحديقة الخلفية .

لوحة (١٤٧) : تفصيل من زخارف جدران الضريح الخارجية .



لوحة (١٤٨) : جامع السلطان محمد الفاتح — إستانبول .

لوحة (١٤٩) : بيت الصلاة والرواق الأمامي بجامع الفاتح .

لوحة (١٥٠) : المدخل الأوسط المطل على الصحن بالجامع .

لوحة (١٥١) : صحن الجامع ويتوسطه الشادروان .

لوحة (١٥٢) : كتابات خزفية تعلو أحد شبابيك الرواق الأمامي بالجامع .

لوحة (١٥٣) : باطن القبة المركزية بالجامع .

لوحة (١٥٤) : نصف قبة المحراب بالجامع .

لوحة (١٥٥) : محراب جامع الفاتح .

لوحة (١٥٦) : المنبر الرخامي بالجامع .

لوحة (١٥٧) : جامع مراد باشا بحي آقسراى في إستانبول .

لوحة (١٥٨) : الرواق الأمامي بجامع مراد باشا .

لوحة (١٥٩) : منظر داخلي بالجامع .

لوحة (١٦٠) : محراب جامع مراد باشا .

لوحة (١٦١) : جامع روم محمد باشا باسكودار في إستانبول .

لوحة (١٦٢) : مئذنة جامع روم محمد باشا .

لوحة (١٦٣) : منظر داخلى بالجامع .

لوحة (١٦٤) : محراب ومنبر الجامع .

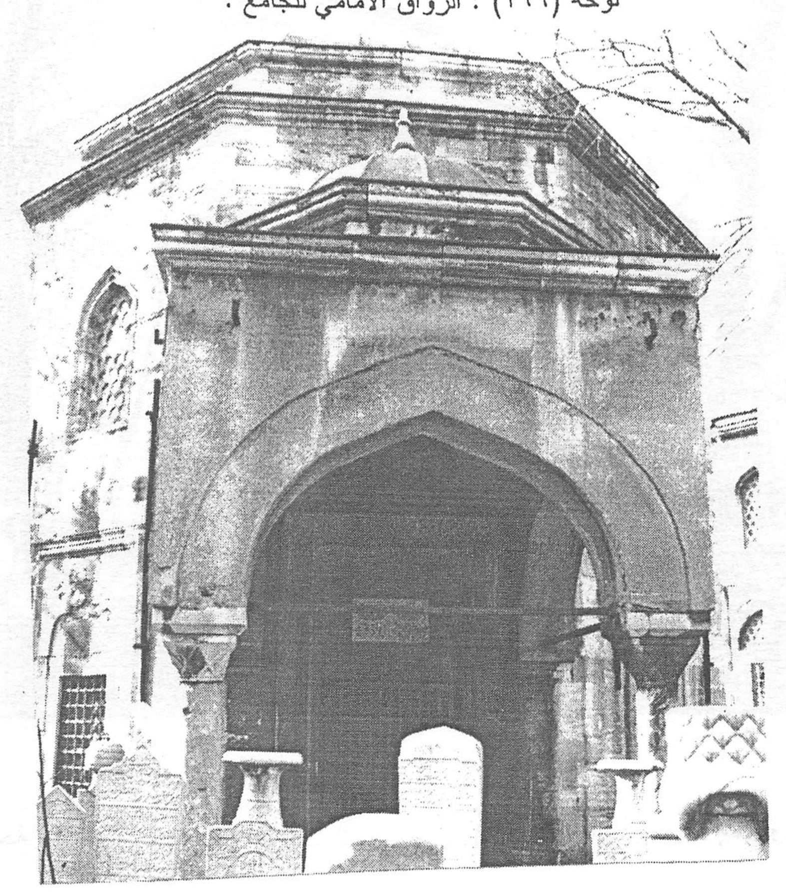
لوحة (١٦٥) : محراب الجامع .

لوحة (١٦٦) : ضريح روم محمد باشا .

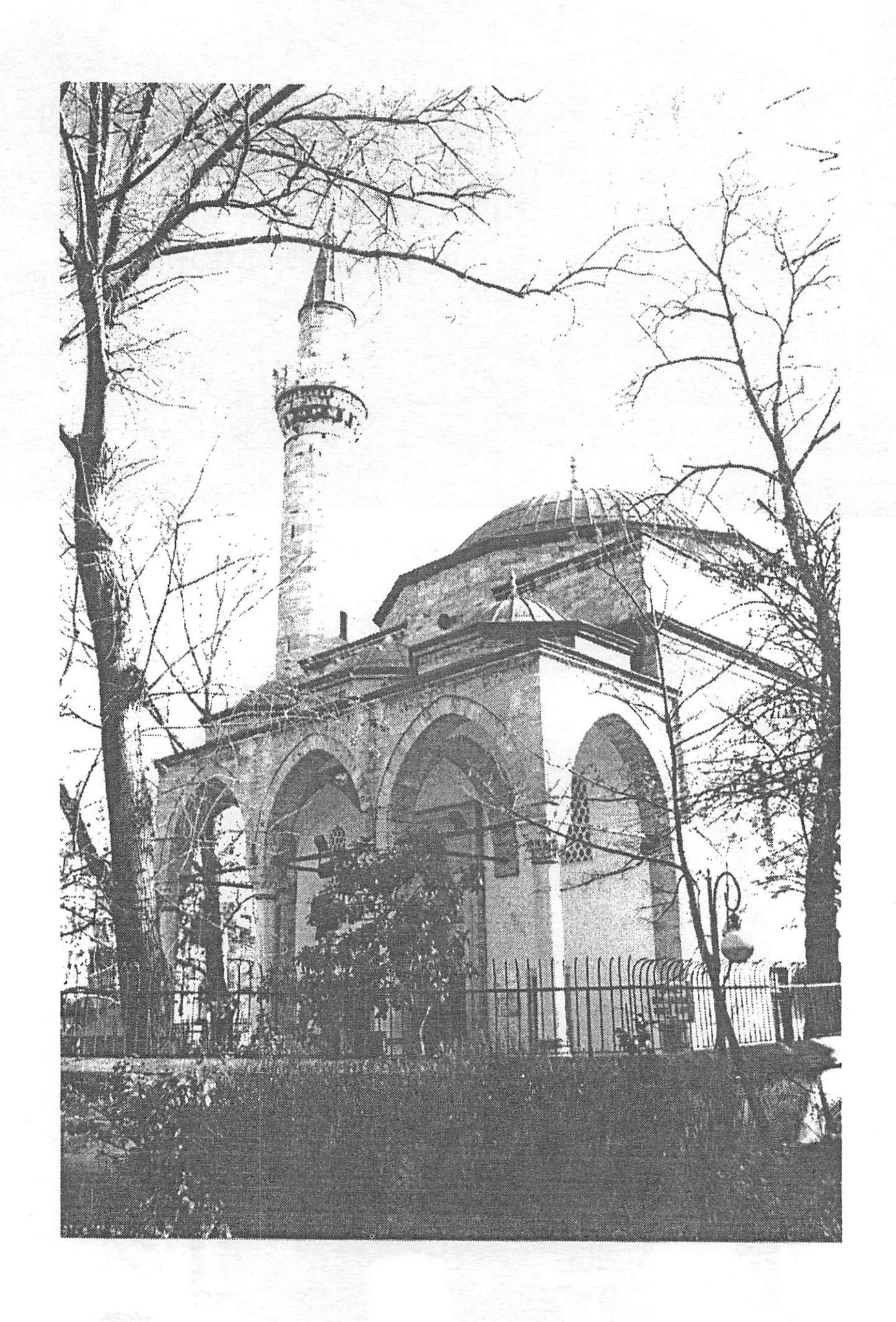
لوحة (١٦٧) : جامع داود باشا بحي داود باشا ــ إستانبول .

لوحة (١٦٨) : مدخل الجامع .

لوحة (١٦٩) : الرواق الأمامي للجامع .



لوحة (١٧٠) : ضريح داود باشا .



لوحة (١٧١) : جامع فيروز آغا الخازندار ـــ حي السلطان أحمد ـــ إستانبول

لوحة (١٧٢) : الرواق الأمامي بالجامع .

لوحة (١٧٣) : باطن القبة بجامع فيروز آغا .

لوحة (١٧٤) : جامع عتيق على باشا حي تشمبرلي طاش - استانبول .

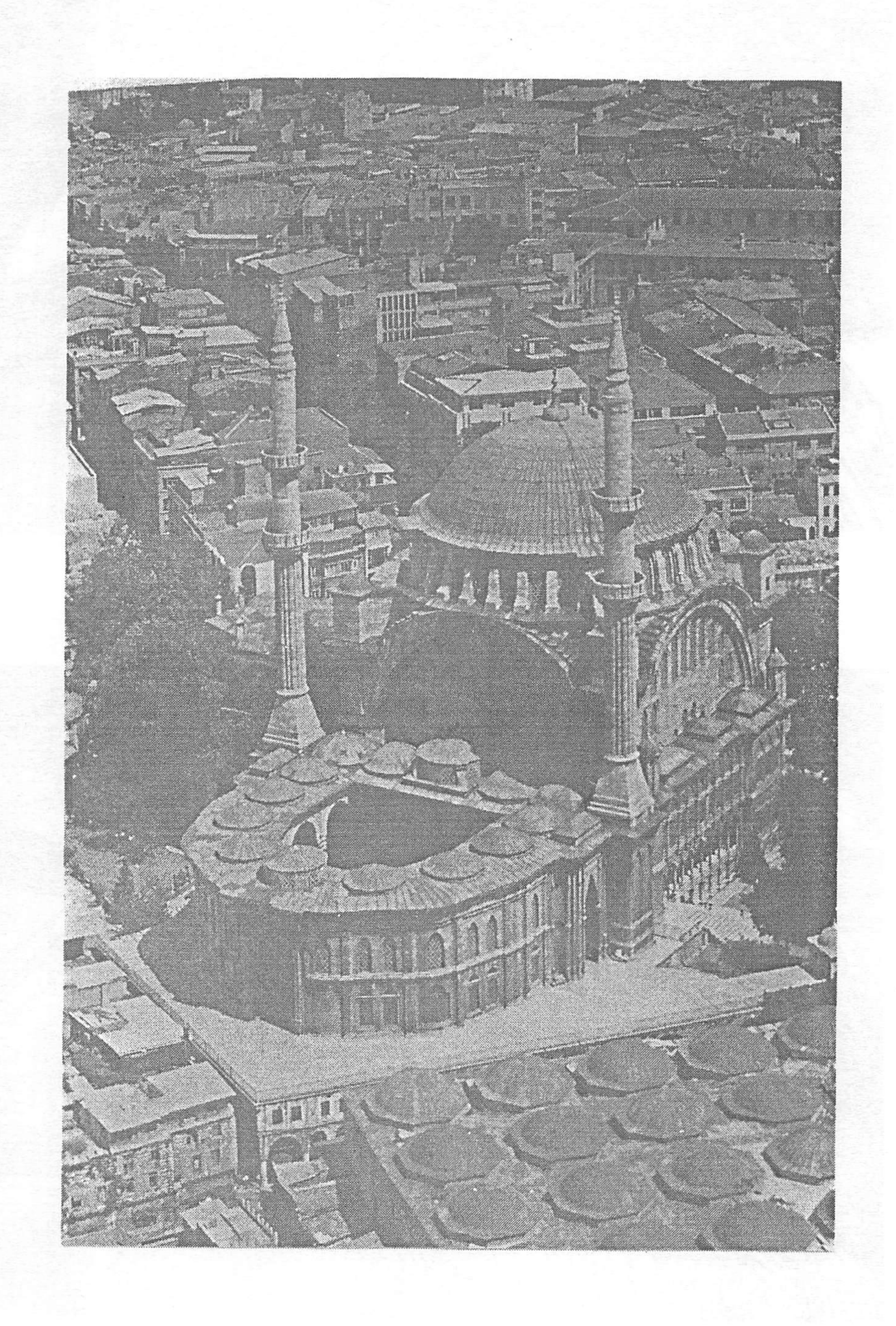
لوحة (١٧٥) : جامع عتيق على باشا - منظر عام .

لوحة (١٧٦) : الرواق الأمامي ومئذنة الجامع .

لوحة (١٧٧) : مدخل الجامع .

لوحة (١٧٨): باطن القبة بالجامع .

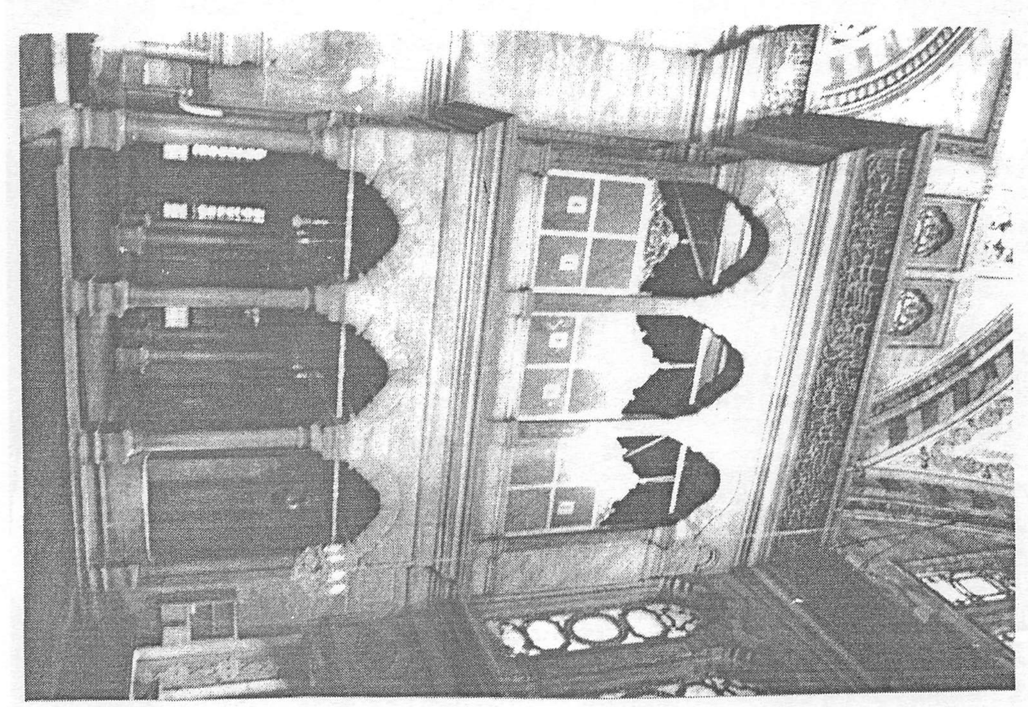
لوحة (١٧٩) : المثلثات الكروية الحاملة لرقبة القبة بجامع عتيق على باشا .

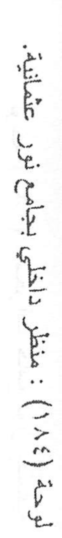


لوحة (١٨٠) : جامع نور عثمانية باستانبول - منظر عام .

لوحة (١٨١) : قبة نور عثمانيه .

لوحة (١٨٢) : جدار القبلة وبروز المحراب بجامع نور عثمانيه .

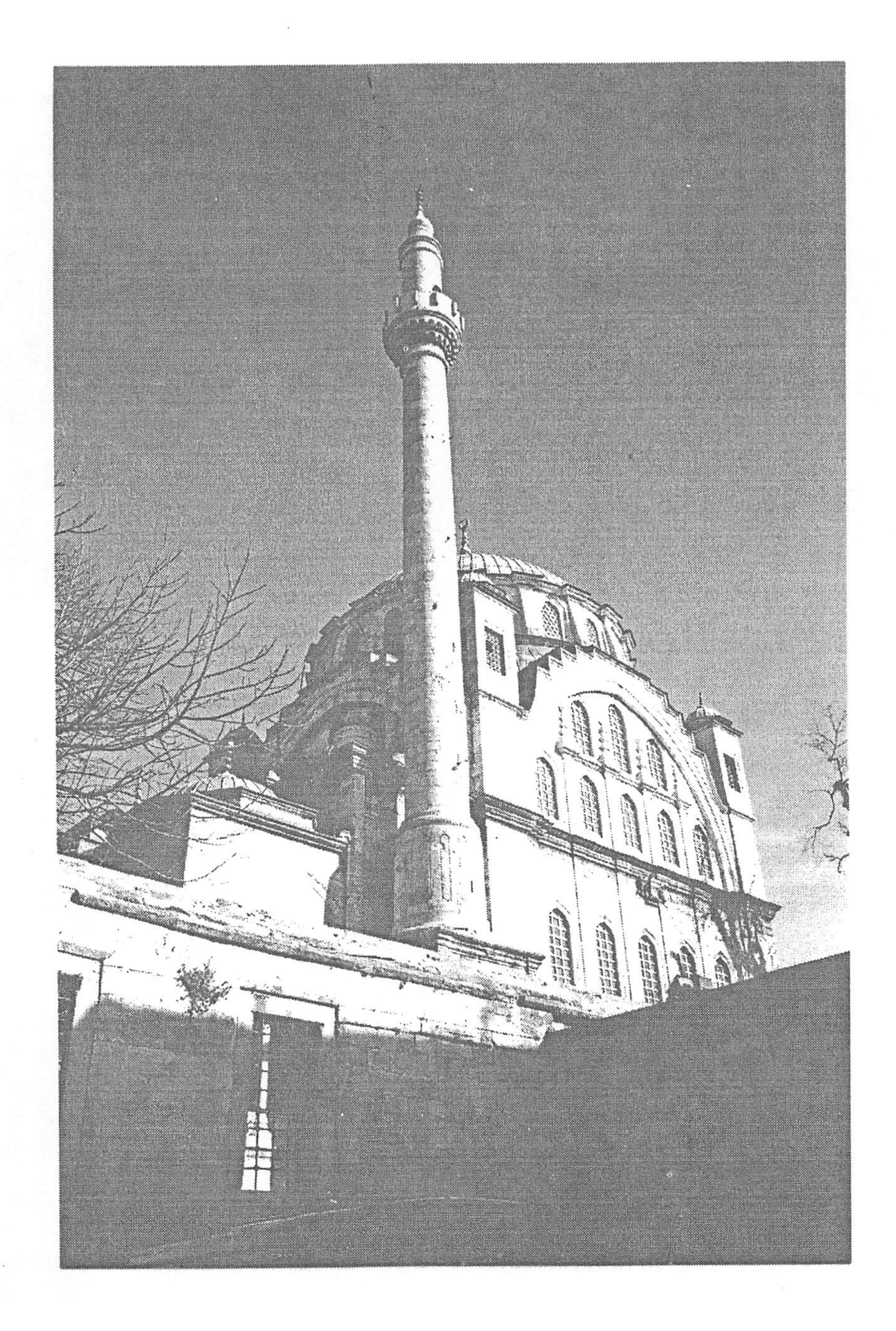



لوحة (١٨٤) : منظر داخلي بجامع نور عثمانية.

لوحة (١٨٣) : منظر داخلي بجامع نور عثمانية.

لوحة (١٨٥) : محراب جامع نور عثمانيه .

لوحة (١٨٦) : منبر الجامع الرخامي .



لوحة (١٨٧) : جامع آيازمة باسكودار - إستانبول .

لوحة (١٨٨) : الرواق الأمامي ومدخل جامع آيازمه .

لوحة (١٨٩) : قبة جامع آيازمه .



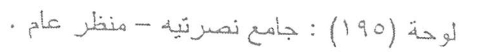
لوحة (١٩٠) : جامع لاله لي - إستانبول .

لوحة (١٩١) : جامع لاله لي – الواجهة الشمالية .

لوحة (١٩٢) : نصف القبة الذي يعلو المحراب بجامع لاله لي .

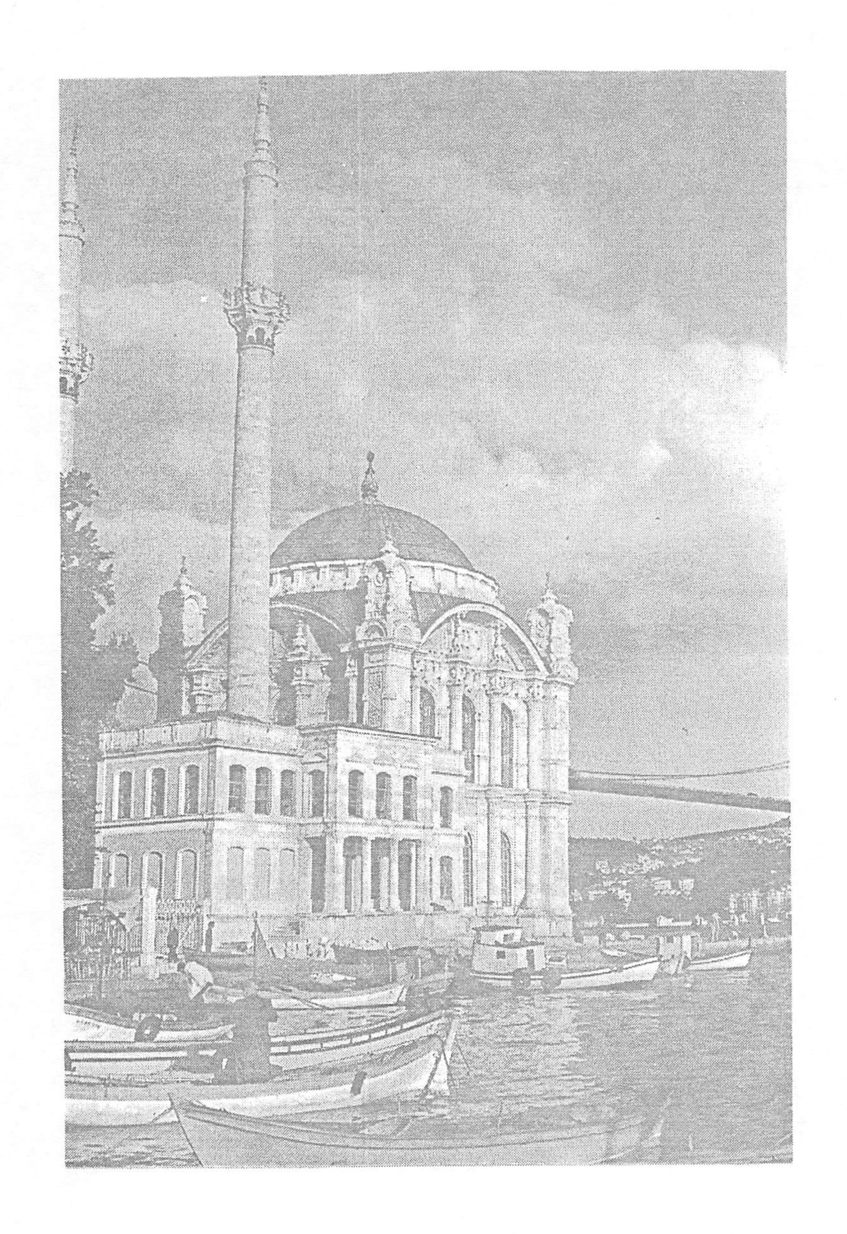
لوحة (١٩٣) : جامع نصرتيه بحي طوب خانه – استانبول .

لوحة (١٩٤) : الرواق الأمامي بجامع نصرتيه .



لوحة (١٩٥) : جامع نصرتيه – منظر عام .

لوحة (١٩٦) : باطن القبة بجامع نصرتيه .



لوحة (١٩٧) : جامع بيوك مجيدية (أورطة كوي) - إستانبول .

لوحة (١٩٨) : جامع الوالدة سلطان في آقسراي – إستانبول .

لوحة (١٩٩) : منظر داخلي بجامع الوالدة سلطان .

لوحة (٢٠٠) : منظر داخلي بجامع الوالدة سلطان .

لوحة(٢٠١) : باطن القبة بجامع الوالدة .

لوحة (٢٠٢) : المنبر الرخامي بالجامع .

لوحة (٢٠٣) : المحراب الرخامي بالجامع .

لوحة (٢٠٤) : جامع سيدي محرز في تونس – منظر عام .

لوحة (٢٠٥) : القبة المركزية بالجامع وأنصاف القباب حولها .

لوحة (٢٠٦) : الفناء الخارجي ومئذنة الجامع .

لوحة (٢٠٧) : الرواق الذي يحيط بجامع سيدي محرز من الجامع .

لوحة (٢٠٨) : محراب الجامع الرخامي ويشاهد بلاطات خزفية أعلاه .

لوحة (٢٠٩) : تفصيل من البلاطات الخزفية التي تزين أعلي واجهة المحراب .

الباب الثالث

دراسات وبحوث باللغة التركية

Türk Sanatı Araştırmaları

Doç. Dr. Abdullah ATIYYE

I.S.B.N
977-200-043-3

Kapak: Rüstem paşa Camii Çinilerinden bir detay (1560).
لغلاف الخلفي : بلاطة خزفية بجامع رستم باشا في إستانبول (١٥٦٠م) .

Değerli bilim adamı sayın

hocam Prof. Dr. Ekmeleddin Ihsanoglu 'na

ithaf ediyorum

ÖNSÖZ

Bu kitap Türk Sanatı ile ilgili yaptığım araştırma ve incelemeleri kapsamaktadır. Arapça olarak hazırladığım bu kitabın önsözünü ve özetini de değerli bazı Türk meslektaşlarımın istekleri doğrultusuda Türkçe olarak yazdm.

Yukarıda belirttiğim gibi Türk sanatıyla ilgili konuları içeren bu kitabın birinci bölümünde çini, maden, halı, kumaş ve ağaç sanatlarını ele aldım . Kitabın ikinci bölümünde ise hem Mısır hem de Türkiye ile ilgili konulara yer verdim.

Örnegin; Bursa'daki Yeşil Türbe , Istanbul' da inşa edilen ilk Osmanlı Camileri, Osmanlı döneminde Kahire'de yapılan yapıların süslemeleri, Osmanlı döneminde Mısır Mimarlığı ve Osmanlı Mimari etkileri bunlar arasında yer almaktadır .

Kitabın son bölümüne ise içerdiği konulara ilişkin çizim ve resimler konuldu . Bu arada Istanbul'dayken bana sürekli yardım eden ve teşvik eden değerli bilim adamı sayın Prof. Dr. Ekmeleddin Ihsanoglu'na teşekkür etmek istiyorum. Bununla birlikte T.C.Kahire Büyükelçiliği Kültür ve Tanıtma müşaviri değerli dostum ve abim Sn.Ibrahim Atalay'ya şükranlarımı sunuyorum. Ayrıca Konya Üniversitesi Hukuk Fakültesinde Ögretim Üyesi Sn. Dr. Abdurrahman Savaş'a çok teşekkür ediyorum.

Hazırladığım bu kitabın sanat tarihçilerine ve konuyla ilgilenenlere yarar sağlayacağını ümit ediyorum .

Doç.Dr. Abdullah ATIYYE

Kahire 2006

Özet

Bilindiği gibi Tükler Islam medeniyetinde ve sanatında büyük bir rol oynamışlardır. Islam tarihinde nice devlet ve beylikler kurup, zaman içerisinde değisik sanatsal ve mimari tarzlar yaratmışlardır.

Türklerin geldikleri ve göç ettikleri bölgelerde yukarıda belirttigim gibi mimari tarzlarını ve eserlerini görebiliriz. Özellikle Selçuklu ve Osmanlı dönemlerinde ortaya çkan mimari ve el sanatları oldukça zengn ve çeşitlidir. Türklerin kurdukları en son büyük devlet Osmanlı devletiydi. Bu devlet Asya , Avrupa ve Afrika gibi büyük bir cografyaya yayılmıştır. Bugün ayakta kalan ve bize ulaşabilen pek çok mimari eser mevcuttur.

Bu kitapta özellikle seçuklu Osmanlı Sanatlarıyla ilgli bazi konular bulunmaktadır. Kitapta ele aldığım ilk konu Osmanlı çini sanatı olup Osmanlı erken döneminden geç dönemine kadar tüm yenilik ve gelişmeler anlatılmıştır. Bunlardan bazı örnekler verdik. Ondan sonra maden sanatı'nın gelişmesini de kaleme aldık . Böylece Osmanlı halı, kumaş ve ağaç sanatlarını açıklamaya çalıştık. Bununla beraber Topkap Saray Müzesinde teşhir edilen eserlerin resimlerini kitabin son bölümüne koyduk.

Kitabin ikinci bölümünde daha önce yaptiğim bazi araştır malara yer verdim. Bunların ilki Bursada "Yeşil Türbe" dir. Türbenin mimari özelliklerini, çinilerini detayli bir şekilde anlattık. Ikinci konu "Osmanlı Mısır valilerinin Istanbul'de yaptıkları yapılardan bazi örnekleri " ele aldık. Bazi Osmanlı valileri, hem kahire'de hem de Istanbul'da önemli yapılar yaptırmıslr .

Koca Sinan Paşa, Mehmet Mesih Paşa, Hüsrev Paşa gibi yapıları örnek olarak verebiliriz. Bazi valiler sadace Istanbul'da kendi adlarına yapılar inşaettirmişlerdir. Istanbul'da Osmanlı valileri tarafından yaptırılan bazı yapılarda, Misir Memluklu sanatının etkilerini gör mekteyiz. Bunun en önemli ve en güzel örneği Gebze'deki Çoban Mustfa paşa camiidir (1523). Memluklu etkileri, camiinin duvarlarındaki mermer kaplamalardan ibarettir. Üçüncü araştırma ise,"Konya'daki Sırçalı Medresesinin Çini Süslemeleri" dir. Bu medrese, 1242 yılında Lâla Bedreddin Müslih tarafından yaptırılmış ,

zengin çini mozayik ile süslenmiştir . Sırçalı jmedrese, Anadoulu' daki çinili medreselerin ilk ve en önemli örneklerinden birisidir. Dördüncü konu, Istanbul'da erken Osmanlı camileridir. Bu araştırmada Islanbul'un feth edildikten hemen sonara, faith Sultan Mehmet ve kendi vezirleri tarafından yaptırılan ilk camilerdir. Bunlara Mahmut Paşa camii, Faith camii, Murat Paşa camii , Rum Mehmet Paşa camii, Davut Paşa camii, Firuz Ağa camii ve Atik Ali Paşa tarafından yaptırılan iki camii (Çemberlitaş ve zincirli kuyu) örnek olarak verebiliriz Beşinci konu , XVIII. ve XIX. yüzyıllarda Istanbul'daki Osmanlı camilerine Avrupa'dan gelen sanatsal etkilerdir. Bu araştırmda, Osmanlı devletinin son döneminde, Istanbul'da inşa edilen camiler ve Avrupadan gelen sanatsal etkiler. Bu konuya iliskin nuruosmaniye camii, Ayazma camii, Laleli camii, küçük Mecidiye camii, Dolmabahçe camii, Ortaköy camii, Aksaray'da Valide Sultan camii ve Yıdız Hamidiye camii örnekolarak verilmiştir . Son konu ise, Tunus'ta bulunan Sidi Mihriz camii'dir. Bu cami Tunus şehrinde Osmanlı döneminde , Osmanlı tarzında yapılan tek örnektir. Cami, Osmanlı mimarisinde yaygın olan merkezi kubbeli camiler grubuna girmektdir. Ayrıca Sidi Mihriz caminin kıble duvarı Tunusta üretilen ve fakat Osmanlı çinilenini örnek alan çinilerle kaplanmıştır.

Kitabın son bölümüne ise , daha önce yaptığım ve Türkçe olarak hazırladığım iki tane tebliğ konuldu .

" Osmanlı Döneminde Mısır Mimarlığı ve Osmanlı Mimari Etkiler "
09-13 Eylül 2002 tarihleri arasınde Türk Tarih Kurumu tarafından düzenlenen XIV. Türk Tarih Kongresinde sunulan teblig .

" العمارة في مصر خلال العصر العثماني والتأثيرات المعمارية العثمانية بها "

بحث قدم إلي المؤتمر الدولي الرابع عشر للتاريخ التركي الذي نظمه مجمع التاريخ التركي في أنقره بتركيا من ٩-١٣ سبتمبر ٢٠٠٢ م وهو باللغة التركية مع ملخص بالانجليزية .

I

Osmanlı Döneminde Mısır Mimarlığı ve Osmanlı Mimari Etkiler

Mısır ile Osmanlı devleti arasındaki ilişkiler Mısır'ın Osmanlılar tarafından fethedilmesinden önceki dönemlere kadar uzanmaktadır. Bu ilişkiler zaman zaman barış ve zaman zaman da savaş şeklinde kendini göstermiştir. Sonunda Osmanlılar 1517'de Memluk devletini ortadan kaldırıp Mısır'ı Osmanlı topraklarına katmışlardır. Daha önce var olan Mısır ile Osmanlı devleti arasındaki ticarî، kültürel ve mimarî ilişkiler Mısır'ın fethedilip bir Osmanlı vilayeti haline getirilmesinden sonra daha da gelişmiştir.

Osmanlı mimarîsi ve sanatının tesirleri yavaş yavaş bu Memluk devletinin hakim olduğu iki büyük bölgede de (Mısır ve Suriye) de görülmeye başladı. Başka bir deyişle Osmanlılar Memluk devletini yıktıktan sonra kendi sanatlarının damgasını belirgin bir şekilde başta Kahire، Şam، Halep olmak üzere büyük şehirlerde yaptıkları yapılara vurdular. Kahire، uzun zaman Osmanlı hakimiyetinin altında kalmıştır، bu dönem içerisinde، İstanbul'daki mimarî tarzlar ve süsleme üsluplarından etkilenen birçok eser yaptırılmıştır. Bu eserler; camiler، medreseler، sebiller، sıbyan mektepleri ve hanlardan ibarettir. Bu eserlerin bazıları plan şeması ve süslemeleri açısından Osmanlı tarzındadır. Bazıları da eski yöresel Memluk tarzında olmakla beraber Osmanlı tarzındaki süslemelere sahiptir. Kahire'de Osmanlı dönemindeki hanların hepsi Memluk tarzına uygun olarak yapılmıştır. Gerçekten،

Osmanlı döneminde Mısır'da eski Memluk mimarî tarzı ile yeni Osmanlı mimarî tarzının birleşmesinden yeni bir karışım ortaya çıkmıştır. Bilindiği gibi Mısır، ülke olarak İslam dünyasına hicri birinci yüzyıldan beri gerek sanat، gerek din ve gerekse fikir dallarında büyük katkılarda bulundu. Başka bir deyişle Mısır'ın durumu، Osmanlılar tarafından fethedilmesinden önce birçok mimarî ve sanatsal birikime sahip olması sebebi ile Osmanlılar'ın fethettikleri Balkan ülkeleri gibi، diğer bölgelere nazaran daha özeldir ve yeri ayrıdır. Çünkü Balkan ülkelerinde Osmanlılar'dan önce herhangi bir İslamî sanat veya mimarî eser yoktur. Bu yüzden oradaki، hala ayakta kalan İslam mimarî eserlerinin hemen hemen hepsi Osmanlı mimarî tarzındadır. Ancak durum Mısır'da böyle değildir. Kısaca Mısır'da Osmanlı döneminde yeni bir sanat sayfası açılmıştır diyebiliriz . Bu yeni oluşan sanat tarzını aşağı yukarı bu dönemde yapılan bütün eserlerde değişik oranlarda görmemiz mümkündür. Memluk tarzındaki yapılar، bazı Osmanlı tarzındaki mimarî yahut süsleme sanatlarını içerdiği gibi، Osmanlı tarzındaki yapılar da özellikle Memluk süsleme sanatlarını içermektedir.[1] Bize göre bu durum gayet doğaldır، çünkü yüzyıllardan beri süre gelen sanat üslupları birdenbire değiştirilemez ve özellikle Memluk sanatı gibi görkemli ve anıtsal yapılara sahip bir sanat birdenbire Osmanlılar'ın gelişi ile bir kenara bırakılamaz. Bilindiği gibi Memlukler 1250'den 1517'ye kadar yaşayan büyük bir devlet kurmayı başarmışlardır. Bu devletin sanatı، yine Mısır'da bulunan Fatımî، Eyyubî ve bazı Mağrib sanatı üsluplarının bir karışımı olarak ortaya çıkan güçlü bir sanattır. Bununla beraber

Memluk sanatı Orta Asya'dan ve Anadolu'dan gelen bazı mimarî etkilerin de altında kalmıştır.

Osmanlı döneminde Mısır'da mimarî faaliyetler iki yönde yürümüştür. Birincisi Osmanlı tarzına veya eski Memluk mimarî tarzına göre‹ camiler‹ medreseler ve sebiller gibi yeni yapıların yapılması; ikincisi ise daha önceki dönemlerden kalma dinî yapıların onarılmasıdır. Bu onarım hamlesi Osmanlı döneminin başlangıcından sonuna kadar devam etmiştir. Eski yapılar özellikle bazı camilere‹ Osmanlı tarzındaki minarelerin eklenmesi veya çinilerle kaplanması şeklinde olmuştur. Buna örnek olarak Türk Memlukları döneminden kalma olan Aksungur Camiinin kıble revak duvarlarının Osmanlı döneminde 1652 yılında İbrahim Ağa Mustahfazan tarafından çinilerle kaplanması ve bir de türbe eklenmesidir. Canbolat Camii de bu dönemde Kahire kethüdası İbrahim bey el- Kebir tarafından büyük bir onarıma tabi tutulmuştur ve ona Osmanlı tarzında bir sebil de eklenmiştir. Bununla beraber Osmanlı döneminde‹ bazı eski Memluk medreseleri veya camileri yıkılıp Osmanlı mimarî tarzına göre yeniden inşa edilmiştir. Bu eserlerin en önemlisi‹ daha önce Hanefîler için bir medrese olarak kullanılan‹ bu dönemde Türk mütefekkiri Mehmet Altıparmak tarafından yıkılıp cami olarak yeniden inşa edilen ve şu anda kendi ismi ile anılan Altıparmak Camiidir . Yine Kahire kalesinde bulunan eskiden Ölüler Camii adı ile tanınan küçük bir cami de Osmanlı döneminde Ahmed Kuyumcu Kethüda tarafından Osmanlı tarzına göre ye-

niden inşa edilmiştir. Böylece‹ Osmanlı döneminde hem eski yapıların ihyasının gerçekleştirilmesi‹ hem de yeni yapıların inşası şeklinde büyük bir mimarî faaliyet vardı. Gerçekten‹ Osmanlı döneminde Memluk mimarî ve süsleme tarzlarının devamlılığı‹ Memluk sanat geleneklerinin orijinalliğini ve güçlülüğünü göstermektedir. Kahire'de Osmanlı döneminde (1517- 1798) yaptırılan yapılar yukarıda bahsettiğimiz mimarî senteze göre yapılmıştır. Bu tarz‹ bazı kaynaklardan anlaşılacağı üzere‹ Yeni Memluk tarzı diye adlandırılan yeni bir tarz meydana getirmiştir. Mısırlı mimarlar ve sanatkarlar eski Memluk tarzı gelenekleri ile İstanbul'dan gelen Yeni Osmanlı mimarî elemanlarını bir araya getirip çok güzel bir şekilde ve uyum içinde birleştirerek bir sentez üslup oluşturmuşlar ve bu tarza göre birçok yapı yapmayı başarmışlardır.[2] Bu arada önemli bir noktayı vurgulamak istiyoruz ki; Kahire'deki Osmanlı döneminde yapılan yapılar‹ Şam‹ Halep‹ Cezayir‹ Tunus gibi diğer Arap şehirlerindeki yapılar gibi küçük hacimleri ve basitlikleri ile dikkatimizi çekmektedir. Başka bir deyişle‹ özellikle Kahire'deki Osmanlı yapıları‹ İstanbul'da aynı zamanda yapılmış olan görkemli yapıların yanında çok küçük ve mütevazı bir durumdadır. Bunun nedeni bellidir: Bu dönemde Mısır ve Osmanlı valilerinin maddi imkanlarının kısıtlı olup Osmanlı valilerinin Kahire'de çok kısa süreli görevlerde bulunmalarıdır. Valilerin çoğu bir iki yıl gibi kısa bir süre görevde kaldıkları için kendi adını taşıyan herhangi bir eser yapmaya fırsat

bulamıyorlardı. Ayrıca Kahire‹ Memluklar dönemindeki eski statüsünü kaybetmiş ve büyük bir devletin (Memluk) başkentliğinden bir eyalet başkentine dönüşmüştür. Bütün bunlar sanat dallarına tesir etmiş ve Memluk dönemindeki dev ve görkemli yapılar artık yapılamaz hale gelmiştir. Osmanlı döneminde Kahire'de yapılan yapılarda Osmanlı minaresi ve Osmanlı çinilerinin kullanılması vazgeçilmez bir unsur haline gelmiştir. Bazen İstanbul'dan getirilen bu çiniler zaman zaman da Kahire'de Osmanlı tarzına göre yapılıyordu.[3] XVIII. yüzyılın ikinci yarısına gelince yuvarlak cephelere sahip olan Osmanlı tarzındaki sebiller Kahire'de yapılmaya başlanmış ve bu tip sebiller Kahire'nin mimarî tarzlarının ve süslemelerinin zenginliğini artırmıştır. Kahire'de‹ Osmanlı döneminde‹ birçok cami inşa edilmiş olmasına rağmen bunlardan ancak sekiz tanesi Osmanlı tarzına göre yapılmıştır. Bu sekiz cami şunlardır :

- Kahire kalesinde Hadim Süleyman Paşa Camii (1529).
- Sinan Paşa Camii (1571).
- Melike Safiye Camii (1610).
- Mehmet Altıparmak Camii (1621).
- Abdi Bey Camii (1660).
- Ahmet Kethuda Camii (1697).
- Mehmet Bey Ebu'z- Zeheb Camii (1774).
- Kahire kalesindeki Mehmet Ali Paşa Camii (1847).

Kahire'de Osmanlı tarzına göre yapılan camiler sayıca az olmalarına rağmen Osmanlı mimarisi hakkında yeteri kadar örnek teşkil etmektedir . Kahire'de Osmanlı tarzına göre yapılan camilerin ilki Kahire kalesindeki 1528 - 29'da Hadim Süleyman Paşa tarafından yaptırılan Süleyman Paşa Camii'dir. Camiin planı erken Osmanlı döneminin eyvanlı zaviye veya "Ters T tipi" olarak isimlendirilen camilerin tarzındadır. Pandantifli merkezî kubbe‹ üç yönde yer alan eyvanlarda daha küçük yarım kubbelerle kuşatılmıştır. Caminin İstanbul Eski Eyüp camii ile benzerliği dikkati çeker[4]. Bildiğimiz gibi Fatih Sultan Mehmet‹ İstanbul'un fethedilmesinden sonra ve Eyyub el- Ensari'nin kabrinin keşfedilmesi üzerine bir türbe ve cami yapılması emrini vermiştir. Bu cami 863/1458 yılında yaptırılmış olup planı‹ ortada merkezî bir kubbe ve her iki yanda iki yarım kubbe daha vardır[5]. Ancak cami XIX. yüzyılda yeniden inşa edilmesiyle eski seklini kaybetmiş ve bugünkü halini kazanmıştır.

Bazı kaynaklara göre Kahire kalesindeki Hadim Süleyman Paşa camiinin planı‹ üç yarım kubbeli planın öncüsüdür[6]. Bu plan 1547 yılında İstanbul'da Mimar Sinan tarafından Üsküdar Mihrimah Sultan camiinde de tatbik edilmiştir . Yine burada da ortadaki merkezî kubbe ile çevrilmiştir . Mimar Sinan'ın eseri olan bu camiin planı‹ kare olup merkezî kubbe ile yonca yaprağı şeklinde inkişaf etmiştir . Son cemaat yeri sekiz sütuna müstenit olup beş kubbelidir. Tek şerefeli iki minareli olup hünkar mahfeli vardır[7]. Kahire'deki Süleyman Paşa camiinin planı ve kubbesi ile Osmanlı

karakteri sunan cami‹ kubbe kasnağında bulunan renkli mermer işçiliği ile Memluklu'dur. Bilindiği gibi kubbe‹ Osmanlı mimarisinin simgelerinden biri kabul edilir . Yarım kubbeye gelince‹ mekanın genişletilmesi yolundaki çalışmalar mimaride yarım kubbeleri meydana getirmiştir. Yarım kubbe‹ mimarî bir form olarak tek başına değer ifade etmeyen ve yalnız kullanılması imkanı bulunmayan bir yapı elemanıdır. Genellikle kemerler üzerine oturan kubbenin kemerine yapışır ve kemerin akıcı bir şekilde derinliğine büyümesini sağlar. Böylece kubbeli mekan yarım kubbenin konulduğu yönde genişlerken kubbenin itme kuvveti de beden duvarlarına aktarılmış olur. Demek ki yarım kubbe; iç mekan teşekkülü bakımından kubbeyi genişleten ve kubbenin dış duvarları ile münasebetini sağlayan bir yapı elemanıdır. Türk mimarisinde ilk yarım kubbe Tire'deki Yeşil imaret camiinde kullanılmıştır. Yeşil imaret veya Yahşi Bey camii adıyla da anılan bu eser 1441 tarihli olup ortada merkezî bir kubbe ve dışarı çıkıntı yapan mihrap tarafında ise bir yarım kubbeden ibarettir[8]. Yarım kubbe‹ üst yapı örtüsü olarak Türk mimarisinde bundan sonra Eski Fatih camii ile aynı yıllarda inşa edilen Üsküdar'daki Rumi Mehmet Paşa Camii'nde (1473) ve Atik Ali Paşa Camii'nde (1497) de kullanılmıştır .

Kahire'deki Hadim Süleyman Paşa Camii'nin kubbeleri ve şıbyan mektebinin her iki kubbesi Osmanlı tarzındaki koyu yeşil çinilerle kaplanmıştır. Bilindiği gibi Mısır'da kubbelerin çinilerle kaplanması Türk Memlukları döneminden beri süregelmektedir. Bunun ilk örneği Sultan Kalavun medresesinin önüne‹ oğlu en-Nasir

Muhammed tarafından yaptırılan sebilin kubbesinin kasnağındaki çini kaplamalardır . Süleyman Paşa Camii'nin süslemelerine gelince‹ camiin iç kısımları Osmanlı ve Memluklu tarzlarının karışımdan meydana gelen sentez ile yapılmıştır. Kubbe içi süslemeleri Osmanlı tarzında olup bitkisel motiflerden ibarettir. Duvarlardaki değişik renkteki mermer kaplamalar ve kitabe şeritlerinde Memluklu tarzının etkisi görülmektedir[9]. Süleyman Paşa camiindeki mermer kaplamaların üzerindeki kitabe şeritleri‹ Kahire'deki 1505 tarihli Sultan Kansu Gavri medresesi ve türbesindeki kitabe şeritlerine benzemektedir. Bu süsleme sentezi Osmanlı tarzındaki camilerin tanıamında görülmektedir. Daha sonra‹ Osmanlı tarzına göre yapılan camilerin ikincisi olan Sinan Paşa camii Kahire'nin Bolak semtinde 1571 yılında inşa edilmiştir. Bu cami‹ bir kare mekan ve tromplardan oluşan geçiş bölgelerine oturmuş büyük bir kubbeden ibarettir. Aslında bu plan daha önce Çerkez Memlukları döneminde‹ Emir Yeşbek bin Mehdi tarafından‹ birisi 1479 yılında Kahire'deki Kobri el-kubbe semtinde‹ diğeri ise 1481 yılında el-Abbasiye semtinde yaptırılan iki küçük camide kullanılmıştır. Her iki cami de‹ kare bir mekan ve geçiş bölgelerindeki Sinan Paşa camiindekilere benzeyen tromplara oturmuş bir kubbeden oluşmaktadır. Bu plan daha önceki dönemlerde fazla yaygın değildi. Bu iki camide de ne son cemaat yeri‹ ne avlu ve ne de minare bulunmaktadır. Bunun nedeni‹ o zamanda

Kahire dışında‹ çölde yapılmış olmasıdır. Süslemeleri ve geçiş bölgeleri bakımından Memluk tarzından etkilenmiş olan Sinan Paşa camii‹ minaresinde ve portalinde Osmanlı izlerini taşımaktadır. Aslında Sinan Paşa camii büyük bir manzume içerisinde inşa edilmiş‹ ancak bu manzumeden sadece cami ayakta kalabilmiştir. Bilindiği gibi‹ kubbe Memluklar döneminde ve daha önceki dönemlerde genellikle türbeler ve mihrap önlerinde yer almakta idi. Ancak Osmanlı döneminde‹ Sinan Paşa camii ve Mehmet Ebu'z-Zeheb camiinde olduğu gibi camiin tamamını örtmektedir. Bu tarz Mısır mimarisine giren yeni bir üsluptur[(10)] . Tabiidir ki bu tarz da Osmanlı tarzından etkilenmiştir. Bunun neticesinde Sinan Paşa kubbesi geniş çaplı ve fazla yüksek olmayan bir kubbe olup içerisindeki çepeçevre dolanan kedi yolu ile Osmanlı'nın etkisini taşımaktadır[(11)]. Merkezî kubbeli Osmanlı yapılarının özelliğini ortaya koyan Sinan Paşa camii Osmanlı-Memluk sentezi için tipik bir örnektir. Bu yapıda da plan ve genel karakter bakımından daha önce söylediğimiz gibi Osmanlı üslubu hakimdir. Merkezî kubbe‹ İstanbul Rüstem Paşa camiinde olduğu gibi‹ üç yönde küçük kubbelerle mermer sütunlar ve desteklerle taşınır. Cephelerin genel silueti‹ anıtsal kubbe‹ külah çatılı ve silindirik kalın gövdeli kısa minare Osmanlı'dır‹ içte kubbeye geçiş sistemi‹ iki renkli taş işçiliği‹ vitraylı ve alçı şebekeli rozet şeklindeki pencereler‹ renkli mermer kakmalı mihrap‹ ahşap minber Memluk

mimarisi özellikleri gösterir[12]. Sinan Paşa Camii‘ Edirne'deki Lari Paşa Camiine benzemektedir. Lari Camii‘ Edirne‘ Bit (Bat) pazarında‘ İstanbul Caddesindedir. Halk arasında "Laleli Camii" de denmektedir. Banisi‘ Hekim Abdülhamid Lari Çelebi'dir. Kitabesine göre cami H. 920/M. 1514'de yapılmıştır. Cami‘ tek kubbeli‘ üç tarafı revakla çevrili ve solda camiden ayrı olarak revaka yapışık bir minareden ibarettir[13]. Caminin planı‘ özellikle dış üç revakı Kahire'deki Sinan Paşa ve sonradan yaptırılmış‘ olan Mehmet Ebu'z-Zeheb camilerinin planlarına benzemektedir. İstanbul'da ve Türkiye'deki diğer bazı şehirlerde tek kubbeli olan Sinan Paşa camiine benzeyen camiler vardır.

1610 yılında Kahire'de inşa edilen Melike Safiye camii o güne kadar ve ondan sonra hiç kullanılmamış olan bir plan üzere bina edilmiştir. Melike Safiye Camii‘ Kahire'de inşa edilen diğer Osmanlı camilerinin yanında eşsiz planlanması bakımından ayrı bir öneme sahiptir. Caminin ana mekanı altı sivri kemer üzerine oturtulmuş‘ altı dayanaklı bir kubbe ile örtülüdür. Kemerler arasında demir gergiler kullanılmıştır. Bu gergiler aynı zamanda çevre duvarları ile dayanaklar arasında da mevcuttur. Altı dayanaklı merkezî kubbenin iki tarafında eş büyüklükte ikişerden dört küçük kubbe yer alır. Mihrap niş dışarı çıkık ve üzeri aynı büyüklükte küçük bir kubbe ile örtülüdür. Asıl cami avlu ile beraber dikdörtgen bir plan verir. Avlunun üç giriş kapısı vardır. Bu iç avlu‘ mimarî özellikleri

bakımından tamamen Osmanlı sanatına bağlıdır. Gelişmiş planı‹ sade dış cepheleriyle Osmanlı üslubunun kendisini belirgin şekilde ortaya koyduğu bir yapıdır . Planı‹ Edirne Üç Şerefeli Camii'nin planına benzer(14). Arazi meyli nedeniyle‹ avluya üç yönden yarım daire planlı merdivenlerle çıkılır‹ portaller üç dilimli kemerle taçlanır. Galerinin sütunları granit ve mermerdir. Silindirik kısa minare Osmanlı tarzındadır. Yapının içinde alçı şebekeli vitraylı pencerelerde‹ sade mermer minberde ve kısmen mavi-beyaz çinilerle bezeli mihrapta Osmanlı özellikleri ağır basar. Melike Safiye mihrap nişin Memluk tarzında mermer süslemelere sahip olmasına karşın‹ mihrabın üst kısmının dış yüzeyi Osmanlı tarzındaki çinilerle kaplıdır ve bu Mısır'daki çinilerle kaplı olan ilk mihraptır. Minbere gelince‹ İstanbul'daki Osmanlı tarzındaki minberlere ve özellikle Sultan Ahmet Camiinin minberine benzemektedir(15). Melike Safiye camii‹ İstanbul'dan gelen Osmanlı tarzına göre inşa edilmiş camilerin Mısır'daki üçüncü örneğidir. Melike Safiye Camii‹ kronoloji bakımından Kahire kalesindeki Süleyman Paşa Camii ve Nil kenarında bulunan Bolak semtindeki Sinan Paşa Camiinden sonra gelmektedir. Melike Safiye camiinin en önemli özelliği‹ altı dayanaklı sistemin Mısır'da ilk defa bu camide tatbik edilmesidir .

Altı dayanaklı plana gelince‹ bilindiği gibi bu planı ile‹ Edirne'deki Üç Şerefeli Cami‹ Osmanlı mimarisine birçok yenilikler

getirmiştir. Orta kubbe‹ Üç Şerefeli'nin mimariye kattığı ilk unsurdur. Kubbeli revaklarla çevrili şadırvan avlusu esasının en içe teferruatına kadar atılmış olması ikinci yeniliktir. Bu avlu Osmanlı camilerinde en eski örnek olarak tanınmaktadır. Üç Şerefeli Cami‹ Osmanlı mimarisinde altıgen planının ilk tatbik edildiği eserdir[16].

Son olarak altı dayanaklı yapılar sekiz ayaklı yapılarla birlikte merkezî plan şeması denemeleridir. Ve bunlar Selimiye Camii gibi Osmanlı mimarisinin en anıtsal mimarisini hazırlamışlardır. Altı dayanaklı sistem gerek Anadolu içinde gerekse dışında‹ Özellikle Mısır'da tatbik sahası bulmuştur. Kısaca altıgen şema deyince; altı ayağın meydana getirdiği altıgen kemer sisteminin üzerinde yükselen merkezî bir kubbe‹ mihrap nişi üzerinde ve iki yanlarda eksedralar‹ sağ ve soldan yan mekanları örten eş büyüklükte ikişer kubbe ve bir son cemaat yerinin meydana getirdiği kütlevi bir yapı tarzı aklımıza gelir. Bu tip yapıların en belirgin özelliklerinden birisi de enine gelişmiş bir ana mekana sahip olmalarıdır[17]. 1621 yılında Mehmet Altıparmak Kahire'deki Suk es-Silah semtinde bir cami inşa ettirmiştir. Kahire'deki Osmanlı camileri arasında bir daha tekrarlanmamış bir plana sahip olan bu cami‹ iç kısımdan‹ kıble duvarına diklemesine olan ve ortalarında üzeri ahşap bir tavan ile örtülü olan üç sahına bölünmüştür. Yan sahınlara gelince‹ bunlar her yönde 4 taş tonoz ile örtülüdür. Bu tonozlar‹ ortada sekizgen şeklindeki taş payandalara ve yanlarda duvarlara dayanan taş kemerler vasıtası ile taşınmaktadır. Bu caminin planı‹ Ulu Camii gibi çok kubbeli camiler gurubuna girebilir.

Kahire'de 1660 yılında Abdi bey tarafından yaptırılan ve sekiz kubbeli olan cami‹ XVII. yüzyılda Anadolu dışında‹ Mısır'da çok kubbeli cami planının hala uygulandığının göstergesidir. Abdi Bey Camii'nin planı‹ 1396-1400 yılları arasında sultan Yıldırım Bayezit tarafından Bursa'da yaptırılan Ulu Camii'nin planına uygundur. Bu cami‹ kalın duvarlara on iki adet ağır‹ dört köşeli dişli paye üzerine‹ pandantiflerle yirmi kubbeli olarak yaptırılmış ve böylece çok kubbeli camilerin klasik ve abidevî eserini ortaya koymuştur[18]. Edirne'deki Eski cami‹ çok kubbeli camiler tipine girmektedir. Bu camiin inşasına emir Süleyman Çelebi tarafından H. 805/M. 1403 yılında başlanmış olup Çelebi Sultan Mehmet tarafından 816/1414'te tamamlanmıştır. Bursa Ulu Camii örneğinde Kahire'deki Abdi Bey Camii ile Altıparmak Camii gibi‹ İskenderiye'deki Ebu Ali Camii vardır. Çok kubbeli camiler tipi Osmanlı mimarisinde az kullanılmış olup merkezî kubbe sistemi daha çoktur[19]. 1697 yılında emir Ahmet Kethüda‹ Kahire kalesinde şu anda Azab Ahmet Kethüda Camii diye bilinen küçük bir cami inşa ettirdi. Osmanlı tarzına göre yapılmış basit bir cami olan bu yapı alçak taş kubbe ile örtülmüş yaklaşık 6 m. x 6 m. ebadında bir kareden ibarettir. Bu cami Mısır'daki Osmanlı camileri arasında eşsiz bir öneme sahiptir. Duvarları‹ kubbesi ve mihrabı ile tavanı taştan yapılmış olan bu cami‹ tek kubbeli camiler tipine girmektedir. 1774 senesinde Mehmet Ebu'z-Zeheb‹ Ezher mahallesinde‹ uluslararası önemi ve dini derslerin okutulduğu programı ile Ezher Camii'ne yardımcı olan bir medrese görevi görmek olan bir cami yaptırmıştır. Avlusuz olan bu cami‹

kuzeybatı‹ güneybatı ve kuzeydoğu yönlerinde bulunan üç adet revak ile çevrilmiştir. Cami‹ içten‹ taş kaide ve kasnak üzerinde yer alan tuğladan yapılmış bir kubbenin örttüğü kare şeklindeki bir alandan ibarettir. Ebu'z-Zeheb Camii'nin planlaması 200 yıl sonra yapılmasına rağmen‹ kendinden önceki Sinan Paşa Camii'ne benzemektedir. Ancak Ebu'z-Zeheb Camii'nin süslemeleri ve kitabeleri daha çoktur. Mehmet Ebu'z-Zeheb Camii Osmanlı tarzındaki merkezî kubbeli cami gurubuna girmektedir. Camiin planlaması ve tarzı Osmanlı olsa da mihrap süslemeleri ve tabanlar Memluklu'dur. Yine 5 külahlı taş minaresi‹ yakınındaki Çerkez Memlukları döneminin son eserlerinden olan Sultan Kansu Gavri Camii'nin minaresinin bir taklididir . Diğer bir deyişle‹ Mehmet Ebu'z-Zeheb Camii XVIII. yüzyılın son çeyreğinde yapılmış olmasına karşın Kahire'deki birçok cami gibi Osmanlı-Memluk tarzlarının bir karışımından ibarettir. Emir Mehmet Camii'ne içerisinde yüzlerce meşhur kitap bulunan bir kütüphane eklenmiştir. Ayrıca caminin yanında da bir tekke yaptırmış ve bunu Türk öğrencilere vakfetmiştir. Mehmet Ebu'z-Zeheb Camii'nin özelliklerinden biri de altın yaldızlı süslemeleri ve kitabeleri ile sahip olduğu değerli pirinç şebekelerdir. XIX. yüzyıl ortalarında Kahire kalesinde‹ Mısırda inşa edilen ve Osmanlı tarzındaki camilerin en büyüğü sayılan Mehmet Ali Paşa Camii inşa edilmiştir. Bu cami Mehmet Ali Paşa zamanında inşa edilmiş olmasına ve Mehmet Ali Paşa'nın Osmanlı devletinden siyasi bağımsızlığını elde etmiş olmasına rağmen sanatsal açıdan Osmanlı tarzının bir devamı ve yeniden canlanması şeklinde görülebilir. Bu canlılık özellikle Osmanlı

devletindeki o dönemin Barok ve Rokoko tarzlarının bir devamıdır. Mehmet Ali Paşa‹ Kahire kalesi içerisinde ve dışarısında birçok saray ve sebil yaptırmıştır. Bu yapılarda kullanılan süslemelerin çoğu‹ o dönemde İstanbul'da yaygın olan Avrupa tarzındaki süslemelerdir. Bu yapıların en önemlisi halen Kahire'nin simgelerinden biri olan büyük ve görkemli camiidir. Bu camiin planı‹ büyük ve dörtgen desteklere dayanan büyük kemerlerin taşıdığı merkezî bir kubbe ve onun etrafındaki dört yarım kubbeden ibarettir. Yine camide‹ köşelerde dört adet küçük kubbe bulunmaktadır. Mehmet Ali Paşa Camii‹ dört yarım kubbeli cami plan grubuna girmektedir. Merkezî bir plan şeması olan bu tipteki yapılar‹ genellikle kare bir alanı kaplayan‹ ana mekanlara sahiptirler. Ana mekanda şemaya adını veren plan tasarımı ise‹ merkezde dört ayağa oturan kemerlerle taşınan bir orta kubbe esasına dayanır. Bu orta kubbenin dört yanında‹ genellikle dört yarım kubbe veya tonozlar bulunur. Kare planın köşelerinde kalan dört boşlukta ise birer küçük kubbe vardır. Bazı küçük değişikliklerle‹ hatta bazen üç yarım kubbeli olarak uygulanan bu plan şeması‹ biçim olarak da ilk tanınan Anadolu Örneklerinden itibaren belli bir gelişme gösterirler[20]. Bilindiği gibi Mimar Sinan'ın İstanbul'da dört yarım kubbeyi uyguladığı ilk cami Şehzade Mehmet Camii'dir. Bu eserde merkezî kubbe‹ sekiz köseli dört muazzam paye üzerine kalın mermerlerle oturur. Giriş yarım kubbesinde üç‹ diğerlerinde de ikişer eksedra bu yarım kubbeleri tabaka tabaka köşelere intikal ettirir. Kat kat kademeli kubbe sistemi ilk defa bu camide uygulanmıştır .

Son olarak Kahire'deki Mehmet Ali Paşa Camii‹ planıyla süslemesiyle Osmanlı mimarî tarzının en güzel örneklerinden biridir. Böylece diyebiliriz ki‹ Kahire'de Osmanlı döneminde inşa edilen camilerin sayıca az olmalarına rağmen Osmanlı tarzındaki camilerin planlamasına ait yeteri kadar örneğini bize sunmaktadır. Mesela Kahire'deki Süleyman Paşa Camii‹ bir merkezî kubbe etrafındaki üç yarım kubbeden oluşan Osmanlı tarzının eseridir. Bundan sonra da Sinan Paşa ve Mehmet Ebu'z-Zeheb camileri merkezî kubbeli olarak Osmanlı tarzına göre yapılmıştır. Melike Safiye Camii ise altı dayanaklı merkezî kubbe tarzına göre yapılmıştır. Abdi bey camii de çok kubbeli Osmanlı mimarî tarzına göre yapılmıştır. Bu cami‹ ortada bir fener bulunan sekiz kubbe ile örtülüdür. Yine bu tarza göre yapılmış olan İskenderiye'deki Ebu Ali Camii‹ dört kubbe ile örtülmektedir. Mehmet Altıparmak Camii de bu gruba girmektedir. Ancak mimar‹ camiin örtülmesinde kullanılan kubbeler yerine sekiz adet taş tonoz kullanmıştır. Örtülü kısmın ortası düz bir ahşap tavan şeklindedir. Bu plan‹ 1399 tarihli ve 20 kubbeli olan Bursa Ulu Camii ile 1403 tarihli ve 9 kubbeli olan Edirne'deki Eski Cami gibi çok kubbeli cami tarzının bir uzantısıdır. Ancak bu tarz‹ Osmanlı camilerinde‹ mekan bütünlüğüne engel olan kubbeleri taşıyan destek ve sütunların çok olması sebebiyle fazla yaygınlaşmamıştır. Bunun neticesinde‹ mekan bütünlüğünü sağlamak

gayesi ile yeni fikirler geliştirilmiştir. Sonunda Türk mimarları merkezî kubbe tarzını geliştirmişler ve defalarca kullanmışlardır[21].

Bu anlattığımız eserlerin tamamında‹ kullanılan Memluk tarzı süslemelerin yanısıra‹ yer yer Osmanlı mimarisi süslemeleri de kullanılmıştır. Mehmet Ali Paşa camiini‹ Mısır'da yapılan Osmanlı camilerinin en büyüğü ve görkemlisi olmasının yanısıra‹ kullanılan bu Osmanlı-Memluklu karışımı tarzın tamamlayıcısı ve son örneği olarak görebiliriz. Bununla beraber Mehmet Ali Paşa Camii‹ iki adet ince ve uzun minaresi ile Kahire'nin en güzel Osmanlı minarelerine sahip olan camii özelliğini de elinde tutmaktadır. Burada önemli bir noktayı vurgulamak istiyoruz‹ o da Mısır'da Osmanlı döneminde Osmanlı tarzındaki camilerin hepsi Kahire'de inşa edilmiştir. Mısır'ın diğer şehirlerinde yapılan camiler ise eski Memluklu mimarî tarzına göredir ve basit bir tarzda yapılmıştır. Kahire'de inşa edilen camilerdeki Osmanlı tarzının yanısıra‹ bazı camilerde de eski Memluk tarzının bir devamı görülmektedir. Bu yöresel mimarî tarza göre yapılmış camilere misal olarak şunları verebiliriz : Mahmut Paşa Camii (1568)‹ Yusuf Ağa el-Hin Camii (1625)‹ Zülfikar Bey Camii (1680)‹ Mustafa Mirza Camii ve son olarak da 1734 tarihli Osman Kethüda Camii. Bu camiler‹ planları ve özellikleri‹ mihrap süslemeleri ile kıble duvarı başta olmak üzere duvar kaplamaları ve avlunun döşemeleri ile Memluklu'dur. Ancak bununla beraber‹ Kahire'de Osmanlı tarzındaki camilerle ortak

mimarî elemanlara sahip olan camiler de yok değildir. Bu mimarî elemanlardan en önemlisi minaredir. Kahire'de inşa edilen camilerin büyük bir çoğunluğunun minaresinin Osmanlı tarzında olmasına rağmen Ahmet el-Burdini Camii (1629)‹ Ahmet el-İryen Camii (1770) ve Mehmet Ebu'z-Zeheb (1774) camilerinin minareleri Memluk tarzına ait istisnai örneklerdir. Memluk tarzında olan bu minareler sekizgen taş gövdeli olup kubbecik veya armut şeklinde bir külaha sahiptir. Yine diğer bir ortak mimarî unsur portallerdir. Basit olan Osmanlı tarzındaki bu portaller 3 dilimli bir kemere sahip olup çoğu kez mukarnassız idiler. Mısır'daki Osmanlı camilerinde süslemeleri‹ mermer kaplamaları ve ağaç işlerini Mısırlı ustalar yapıyorlardı. Bu sebeple Osmanlı devrinde de Mısır'da hakim olan sanatsal Memluk tarzları devam ede gelmiştir[22].

Mısır'daki Osmanlı medreselerine gelince‹ bunlardan ancak ikisi bize kadar ulaşabilmiştir. Bunlar 1543 tarihli Emir Süleyman Paşa medresesi ve 1750 tarihli Sultan I.Mahmut Medresesidir . Bu iki medrese‹ gerek planlamaları gerekse süslemeleri ile Osmanlı sistemine tabidir. Çünkü Osmanlı medreselerinin planlaması genellikle Türk mimarlar tarafından yapılmakta idi. Osmanlı medreseleri genellikle Türk talebelere tahsis edilmekteydi. Osmanlılar döneminde Kahire'deki medreseler müstakil olarak inşa edilmiş olup ne cami ne külliye ne de başka bir yapıya eklenmiş değillerdi. Kahire'deki Osmanlı medreseleri‹ ortada açık ve kare şeklindeki bir avlu‹ onu her yönden kuşatan revaklar ve bu revakların

arkasındaki küçük odalardan oluşmaktadır. Medresenin güneydoğu revakında‹ aynı zamanda namazgah olarak da kullanılan bir dershane vardır. Süleyman Paşa Medresesindeki dershane‹ kubbe ile örtülü olan ve avluya sivri bir kemer vasıtası ile açılan bir eyvandan ibarettir. Sultan Mahmut Medresesi de‹ yine aynı şekilde olup ortasında ahşap bir kubbe ile örtülü şadırvanı olan kare şeklindeki açık bir orta avlu ve onun etrafındaki talebe odalarından oluşmaktadır. Yine güneydoğu revakının ortasında içerisinde taştan yapılmış bir mihrap olan ve üzeri ahşap bir tavan ile örtülü ahşap kapılı bir dershane vardır. Sultan Mahmut Medresesinde üzerinde bir de sıbyan mektebi olan Osmanlı tarzında bir sebil de bulunmaktadır. Kahire'deki Süleyman Paşa ve Sultan Mahmut Medreseleri‹ İstanbul'daki ve diğer Türk şehirlerindeki medreselere çok benzemektedir. Süleyman Paşa Medresesinin planı‹ Edirne'deki II. Bayezit'in yaptırdığı medresesinin planına benzemektedir. Sultan Mahmut Medresesi de İstanbul'daki medreselere benzemektedir. Ancak bu medrese daha önce söylediğimiz gibi müstakil bir yapı olup üzerinde bir de sıbyan mektebi bulunan bir sebile sahiptir[23]. Kahire'deki Osmanlı medreseleri bazı Memluk etkilerine maruz kalmıştır. Süleyman Paşa Medresesinin portali böyledir. Bu portal‹ gerek süslemesi ve gerekse şekli ile Memluk medreselerindeki portallere benzemektedir. Kahire'deki Osmanlı medreselerinde ne minber ne de minare bulunmaktadır. Bunun sebebi daha önce de söylediğimiz gibi bu medreseler sadece eğitim ve öğretim amacı ile kullanılmakta idi[24]. Kahire'deki Osmanlı medreselerinin süslemelerine gelince‹ Memluk medreselerine nazaran daha basittir.

Kahire'deki Osmanlı tarzına göre yapılan sıbyan mektebine tek örneği Süleyman Paşa Camii'ndeki sıbyan mektebi teşkil etmektedir. Bu sıbyan mektebi önündeki küçük avlusu ile birlikte camiin arka bahçesinde yer almaktadır. Gerek planı ve gerekse konumu itibari ile Memluk tarzındaki sıbyan mekteplerine benzememektedir. Bu doğaldır. Çünkü camiin mimarı Türk olmakla beraber bu mektep‹ cami ile beraber bir bütün olarak Osmanlı mimarisini sergilemektedir[25]. Ancak Kahire'deki diğer sıbyan mektepleri‹ Memluklarda olduğu gibi sebilin üzerinde yer almakta fakat Osmanlı stili olan yuvarlak bir cepheye sahiptirler. Sultan Mahmut medresesindeki sebil ile Sultan Mustafa sebili böyledir. Bu sebillerde‹ birinci katta biri sebile biri de sıbyan mektebine ait olan iki giriş bulunmakta‹ yapının girişinden küçük bir koridor ve bir merdiven vasıtasıyla ikinci kattaki sıbyan mektebine çıkılmaktadır. Osmanlı döneminde‹ eski Memluk tarzına göre yapılmış bazı sıbyan mektepleri de bulunmaktadır. Yine sebiller üzerinde yer alan bu sıbyan mekteplerinin yanında sadece Hüsrev Paşa Mektebi müstakil olarak yapılmıştır. Osmanlı döneminde yapılan sebillere gelince; daha önce de belirttiğimiz gibi çoğunlukla eski Memluk tarzına göre yapılmıştır. Bu sebillerden ancak yedi tanesi Osmanlı tarzına göre yapılmıştır. Bunlardan Seyyide Zeynep'te 1758 yılında yapılan Sultan III. Mustafa Sebili ile 1761 tarihli Rukiye Dudu Sebili müstakil olarak yapılanlara örnektir. 1797 tarihli Ali Kethüda (Canbolat) Camii'ne ek olarak yapılan sebil de müstakil olmayan sebillere örnek olarak verilebilir. 1750 tarihli Sultan Mahmut Sebili‹ medresesinin bir ek

birimidir. Hüseyin eş-Şu'aybi Sebili gibi bazı sebiller de evlere bitişik olarak yapılmıştır. Bazı sebiller de hanlara bitişik olarak yapılmıştır. 1796 tarihli Nefise el-Beyda Sebili bunlardandır. Saydığımız bütün bu sebillerin üst katında birer sıbyan mektebi bulumaktadır. Bazılarının dış cephelerine، Memluklu sebillerinde hiç görülmemiş bir yenilik olan çeşmeler eklenmiştir. Yine dış cephesi yuvarlak olan Osmanlı sebillerindeki bu tarz daha önce Kahire'de görülmemiştir. Yine basık kemerli ve dıştan bitkisel motifli pirinç şebekelerle örtülü olan üç büyük pencere sebillere gelen bir yeniliktir. Osmanlı sebillerindeki diğer bir özellik de، dış cephelerindeki Osmanlı çinileri ile Sultan Mahmut، Sultan III. Mustafa ve Rukiye Dudu sebillerinin dış cephelerinde olduğu gibi Osmanlı padişahlarına ait olan tuğralardır. Mısır'da iki Osmanlı sultanı tarafından yaptırılan iki sebil vardır. Padişahların yaptırdığı bu sebillerden biri، Sultan I. Mahmut'un medresesindeki sebil ve diğeri de müstakil olan Sultan III. Mustafa Sebilidir. Kahire'deki Osmanlı sebilleri gerek iç ve gerekse dış süslemelerinin zenginlikleri ile dikkat çekmektedirler. Özellikle cephelerindeki، en değerli bitkisel oymalar، kitabe şeritleri، mermer kaplamalar ve Osmanlı motifleri ile süslü olan çiniler göz kamaştırmaktadır. İç kısımdaki duvarlar ve ahşap tavanlardaki süslemeler de aynı şekilde mükemmeldir. Özetlemek gerekirse، sebillerin planlaması Osmanlı tarzında olup süslemeleri، Memluk tarzı süslemelerden etkilenmiştir. Kahire'deki Osmanlı sebilleri، o dönemde İstanbul'da yaygın olan Türk Rokoko stiline göre yapılmaktaydı. Bilindiği gibi Kahire'deki Osmanlı tarzına göre yapılmış olan sebiller

XVIII. yüzyılın ikinci yarısına kadar uzanmaktadır. Bundan önce yapılan sebiller ise Memluk tarzında idi. XVIII. yüzyılda Kahire'de yapılmış olan sebillerin tamamı‹ aynı dönemde İstanbul'da yapılmış olan sebillere benzemektedir. Kahire'de yapılan sebillerin bir çoğunun benzediği sebil‹ İstanbul'daki 1146 H./1733 M. tarihli Hekimoğlu Ali Paşa Sebilidir. Sultan II. Mahmud'un Sadrazamı olan Hekimoğlu Ali Paşa tarafından yaptırılan bu sebil yuvarlak cepheli olup pirinç şebekelerin örttüğü 5 pencereye sahiptir(26). Sultan III. Osman tarafından 1169/1755 yılında yaptırılan Nuruosmaniye Sebili de Türk Rokoko mimarisinin örneklerindendir.

Mısır'da‹ son dönemde bile Kahire‹ Gize ve İskenderiye gibi büyük şehirlerde inşa edilen yeni camiler tebliğimiz sırasında açıkladığımız Memluk-Osmanlı karışımından oluşan sentez tarza göre yapılmaktadır. Bu dönemin eserlerinden olan ve Sultan Hasan medresesinin karşısında yer alan inşasına 1869'da başlayıp ancak 1911'de tamamlanabilen er-Rifai Camii bu tarza göre yapılmıştır. Eşsiz bir üsluba sahip olan bu camiin Memluk tarzında yapılmış ana cepheleri‹ portalleri ve iki minaresi vardır. Camiin bünyesinde yer alan türbede‹ Mısır'ın son krallık ailesinin üyelerinin birçoğu yatmaktadır. Köşelerde 4 küçük kubbe ile çevrilmiş büyük bir kubbenin örttüğü kare bir mekandan ibaret olan ve 1918 yılında kral I. Fuad tarafından yeniden inşa edilen el-Feth el-Meleki Camii de eşsiz bir güzelliğe sahiptir. Son olarak‹ el-Feth el-Cedid (Yeni Feth) Camii de Kahire'nin en güzel meydanlarından olan Ramses meydanında inşa edilmiştir. Yetmişli yılların ortalarında inşasına başlanıp ancak on yılda tamam-

lanabilen bu büyük cami‹ köşelerde birer küçük kubbe ve ortada büyük bir merkezî kubbenin örttüğü geniş kare bir mekandan ibarettir. Modern bir tarzdaki ve Kahire'nin en yüksek minaresine sahip olan bu camiin tabanı‹ iç ve dış duvarlarının alt kısımları mermer şeklinde kesilmiş granit levhalarla kaplanmıştır.

Osmanlı döneminde Mısır'da yapılan hanlara gelince‹ bunlar eski memluk tarzına göre yapılıp bazı Osmanlı süsleme elemanları kullanılmıştır. Hanların planları ise ortada kare veya dikdörtgen açık bir avlu ve ona bakan revaklı odalardan oluşmuştur. Genellikle hanlar üç‹ dört katlı olup bazı hanlarda dış cephelerde ana caddeye bakan dükkanlar yer almaktadır. Kahire'de bulunan Nefise el-Beyda (Sükkar-şeker)‹ Mehmet Tağrı berdi‹ Bazaria Hanları örnek olarak verilebilir. Kahire'de yaptırılmış olan evlere gelince onlar da eski Memluk tarzındadırlar. Ama bu evlerde yine Osmanlı süsleme ve mimarî elemanlarını görmek mümkündür.

Kahire Osmanlı evleri genellikle iki ya da üç kattan oluşmakta olup ortada açık‹ küçük fıskiyeli bir avlu‹ ona bakan alt katta erkeklere tahsis edilen geniş bir kaâ (selamlık) ve bazı küçük odalar bulunmaktadır. İkinci ve üçüncü kattaki odalar ise kadınların özel yatak odaları ve dışarıya bakan parmaklıklı çıkmalar içermektedir. Kahire evleri çok odalı olmaları‹ koridorlara açılan kapıları ve direkt olmayan ana girişleri ile dikkat çekmektedir. Mısır'ın kuzeyinde yer alan ve Nil nehrine bakan Raşid şehrinde Osmanlı döneminden kalma aşağı yukarı yirmiden fazla ev vardır. Bu yüzden bu şehir sanat tarihi bakımından çok özel bir konuma sahiptir.

Dipnotlar

(1) Gönül Öney : "Mısır' da Osmanlı Mimarisinin Sentezi". Ege Üni. Ed.F. Arkeoloji Sanat Tarihi Dergisi‹ Sayı V‹ İzmir 1990‹ s.140

(2) A.Raymond : "el-Imara Fi el-Bilden el-Arabiye Fi'l-Asr el-Osmani" Tarih ed-Devletü'l-Osmaniye‹ C.2‹ Çev.Beşir es-Sibai‹ l.baskı‹ Kahire 1993‹ s.415

(3)a.e.‹s.417-418.

(4)Gönül Öney‹a.g.mk.‹ s. 142

(5)Ekrem Hakkı Ayverdi : Osmanlı Mimarisinde Fatih Devri‹ 855-886 (1451-1481)‹ C.IV‹ 2.baskı‹ Ist.1989‹ s.348-352.

(6)İsmet Geliç: İstanbul Camilerinde Yarım Kubbeler (İ.Ü.Ed.Fak.Sanat Tarihi Bl.Türk Sanatı Kürsüsü Lisans Tezi) İst.1973‹s.30

(7)Albert Gabriel : "Les Mosquees de Constantinople" ‹Syria‹VII‹1926‹ s.383.

(8)İsmet Geliç‹ a.g.e.‹ s.4

(9)Prisse D"Avennes: L'Art Arabe‹ s.126-127

(10)Suad Mahir : Mesecid Mimr ve Evliye'uha es-Salihun‹ C.2‹Kahire1979‹ s.119.

(11)Doris Abouseif : Islamic Architecture in Cairo‹ An Introduction ‹Cairo 1989‹ s.161.

(12)Hasan Abdulvahhab : "et-Tasiret el-Osmaniye 'ala el-Imaratü'l-Islamiye Fi Masr"‹ el-Micelle Dergisi‹ Sayı 33‹ Eylül 1959‹ s.44; Gönül Öney‹ a.g.e‹s.144

(13)I.Aydın Yüksel: Osmanlı Mimarinde II.Bayezit‹Yavuz Selim Devri‹ C.V‹ l.baskı‹ Ist.1983‹ s.425-426.

(14)Gönül Öney‹ a.g.e‹s.146.

(15) L.Devonshire : Eighty Mosques and Other Islamic Monuments in Cairo‹ Paris 1930‹ s.51.

(16)Ayla Akkuş: İstanbul'da Altı Dayanaklı Camilerin Başlangıcı ve Gelişmesi (İ.Ü.Ed.Fak.Sanat Tarihi Bl. LisansTezi) İst. 1971‹ s.2.

(17)a.e.s.27

(18)Oktay Aslanapa: Osmanlı Devri Mimarisi‹ İst.1986‹s.22

(19) Ekrem Hakkı Ayverdi: ilk 250 Senenin Osmanlı Mimarisi‹Ist.1976‹s.22

(20)bkz.Ara Altun: "Dört Yarım Kubbeli Cami Plan Şemasının Kaynakları Hakkındaki Görüşler Üzerine"‹ Türk Kültürü Araştırmaları‹ Dr.Emel Esin'e Armağan (Ank. Üni. Basımevi)‹ Ankara 1986‹ s.l-5
(21)Suut Kemal Yetkin: İslam Mimarisi‹ 3.baskı‹ Ankara 1965‹ s.213
(22)R.L.Devonshire‹a.g.e‹ s.116
(23)bkz.Yıldız Ötüken: "Orhan Gazi (1326-59) Devrinden Kanuni Sultan Süleyman (1520-66) Devrinin sonuna kadar smanlıMedreseleri" Atatürk Ün. Ed. Fak. Araştırma Dergisi‹ Özel Sayı‹ Ankara‹ 1978‹ s.336-345
(24) Mirvet Isa: et-Tiraz el-Osmani Fi Munşaat et-Talim bil-Kahire‹ 1517- 1798 (Kahire Üni. Arkeoloji Fak. Yayınlanmamış Doktora Tezi) Kahire 1987‹ s.370
(25) bkz.Ülkü. Ü. Bates: "Two Ottoman Documents on Architects in Egypt" Muqarnas Dergisi‹ C.3‹ Leiden 1985‹ s.121-128
(26) İzzet Kumbaracılar: İstanbul Sebilleri‹ İst.1938‹s.

"Osmanlı Döneminde Kahire' deki Yapıların Süslemeleri"
21-26 Kasim 2005 tarihleri Arasınde Atatürk kültür Merkezi tarafindan düzenlenen 6. Türk kültür Kongresinde sunlan tebliğ .

" زخارف عمائر القاهرة في العصر العثماني "

بحث قدم إلي المؤتمر الدولي السادس للثقافة التركية الذي نظمه مركز آتاتورك للثقافة في أنقرة في الفترة من ٢١-٢٦ نوفمبر ٢٠٠٥م .

II

"Osmanlı Döneminde Kahire'deki yapıların süslemeleri"

Bilindiği gibi Mısır üç asrı aşkın Osmanlı hakimiyetinde kalmiştir. Bu uzun sure içerisinde kahire، başta olmak üzere Mısır'ın çeşitli şehirlerde nice yapılar inşa edilmiştir. Kahire، başkent olması nedeniyle Osmanlı döneminde inşa edilmiş olan yapıların çoğu burada bina edilmiştir . Bildiğimiz gibi kahire şehir olarak Osmanlı döneminde İstanbul'dan sonraki ikinci büyük şehir idi.

Bu yüzden Mısır'ın Osmanlı valileri bu şehre çok önem verip yüzlerce mimari yapı inşa etmişlerdi. Bu döneminde inşa edilen yapılarda Osmanlı mimari ve süsleme tarzını görmekteyiz. Söz konusu dönemde inşa edilen yapıları، Osmanlı mimari tarzından etkilenmesi gayet doğaldır . Zira، yukarıda da ifade ettiğimiz gibi، Kahire o dönemde Osmanlı devletine bağlı bir şehir olup İstanbul'dan gönderilen bir vali tarafından yönetilmekteydi. Ayrıca anılan dönemde başlamak üzere zamanla sayıları binlere ulaşan Türk tüccar، sanatçı Mısır'a gelip yerleşmiştir. Aynı zamanda İstanbul'dan bazi melzemeler، özellikle çiniler de kahire'ye getirtirilmiştir . Söz konusu dönemde Mısır'da kalan eski Memlüklü emirleri ve büyük tüccarlar da mimari faaliyetlere katılmışlar ve çok sayıda eser yaptırmışlar. Bu dönemde inşa edilmiş olan mimari yapılarda iki mimari tarz göze çarpmaktadır. Bu tarzlardan ilki yöresel eski Memlük mimari tarzi iken ikincisi ise İstanbul'un etkisi ile oluşan yeni Osmanlı mimari tarzıdır . Tebliğimizin asıl konusu olan süslemelere gelince; Osmanlı döneminde Kahire'de inşa edilen yapılarda Osmanlı ve yöresel süsleme tarzlarının karışımı yada sentezi diyebileceğimiz yeni bir tarz oluşturulmuştur . Bu sentez yöresel mermer kaplamalar ، yazılar، taş kabartmalar ile Osmanlı çini kaplamalar، Osmanlıca kitabelerden oluşmaktadır . Bu süsleme tarzı veya üslubunu hemen hemen Kahire'nin Osmanlı yapıların tamamında görmemiz mümkündür . Özellikle İstanbul'dan getirtilen Osmanlı çinilerini kullanıldığı dikkatimizi çekmektedir. Daha önceki dönemde yani Memlük döneminde çini kaplamalar pek yaygın değildi، bu süsleme elemanı

ancak Osmanlı döneminde yaygınlaşmaya başlamış ve önce İznik'ten akabinden de Kütahya'dan Kahire'ye getirilmeye başlanmıştır. Kahire yapılarında kullanılan çiniler bütün Osmanlı süsleme motiflerini، özellikle de bitki motifler ، hançer yaprağı ، karanfil، lale، kıvrık dalları içermektedir. Ayrıca Osmanlıca yazıları da bu dönemde Kahire'de bulunan yapılarda kullanılmaya başlanmiştir.

Kahire'nin Osmanlı yapıları çok çeşitlidir : camiler، mescitler ، medreseler، sebiller، evler ، çarşılar، türbeler buna örnek olarak verilebilir.

Yukarıda da ifade ettiğimiz gibi، bugün bize ulaşan Osmanlı döneminden kalma eserler pek çoktur ve bize bu dönemin mimari ve süsleme üslûp ve tarz hakkında iyi bir fikir vermektedir. Biz zaman'ın darlığını dikkate alarak bu tebliğimiz çerçevesinde söz konusu yapılardan bazi örnekler seçip ele alacağiz.

-Kahire Kalesindeki Süleyman Paşa Caminin Süslemeleri

Bu cami، Kanuni Sultan Süleyman zamanında Mısır valisi Hadim Süleyman paşa tarafından H.935/m.1528 yılında inşa edilmiştir. Bu caminin Mısır'daki İslam mimarisinde önemli bir yeri vardır. Çünkü bu cami، Kahire'de yapılan Osmanlı tarzı ilk eser kabul edilmektedir.

Süleyman paşa camii plan ve süsleme olarak Osmanlı tarzında yapılmasına rağmen bazi süslemesinde ise Özellikle duvarlar، mihrap، tabanlar ve kitabe süslemesi Mısır yöresel Memlük tarzındadır.

Süleyman paşa camii، Kahire'deki diğer Osmanlı camileri arasında iç süslemelerinin zenginliği ile dikkati çekmektedir. Camiin iç süslemeleri، Özellikle duvarlardaki renkli mermer kaplamalar ، mihrap süslemesi ve tabanların mermer döşemesi yerli Mısır – Memlük tarzındadır. Bununla beraber İstanbul üslûbunda kalem işi ile yapılmış süslemeler ve bitkisel motifler kubbe ve yarım kubbelerin iç süslemesi'nde kullanılmıştır. Yani burada Osmanlı süsleme tarzi ile Mısır süsleme tarzının bir karışımı görülmektedir. Ayrıca Süleyman paşa camii'nin ana kubbe ، yarım kubbeler ile avlu kubbeleri daha

önceki dönemlerde turkuvaz rengi çinilerle kaplanmış‹ ancak zamanla bu çiniler dökülmüştür[1].

- Melike Safiye Camii

Banisi ‹ Osmanlı padişahi III . Murat'in zevcesi‹ III – Sultan Mehmed'in annesi olan Safiye valide Sultandir[2] . Melike Safiye camii ayni zamanda ed – Davudiye camii diye bilinmektedir. Cami‹ Kahire el – Habbaniye semtinde; Davudiyye Caddesinde yer almaktadır. Bu cami kitabesinden de anlaşıldığını gibi 27 Muharrem 1019/m. 1610 yılında tamamlanmiştir. Cami‹ 20 m × 18m. ölçülerindeki bir kare şeklindedir. Bu alanın ortası 5.20 yüksekliğinde ve granitten yapılmış altı tane büyük sütuna daynan merkezi bir kubbeyle örtülmektedir. Altı dayanaklı merkezi kubbe şeması Mısır'da ilk defa burada uygulanmıştır. Cami‹ 26.70m × 26.30m. ölçülerinde üstü açık ve dört taraftan revaklarla çevrili olan bir avluya sahiptir. Melike Safiya camiinin süslemesine gelince; mihrabin süslemesi Memlük tar zındadır. Mihrap nişinin alt kısmında kırmızı‹ siyah ve beyaz mermerlerden yapılmış üç dilimli küçük kemerler yan yana yer almaktadır. Nişin orta kısmı ise yine kırmızı‹ siyah ve beyaz renkli mermer parçalarının diklemesine yerleştirilmesi ile yapılmıştır. Nişin son kısmı ise değişik renkli mermerlerin zigzak süslemeleriyle bezenmiştir. Mihrap nişinin süslemesi Memlük tarzında yapılmasına rağmen‹ mihrabin dış cephesi Osmanlı tarzında çinilerle kaplanmıştır. Bu çiniler arasına içinde geometrik süslemeler yer alan iki daire yerleştirilmiştir. Başka bir deyimle bu mihrapta hem Memlük süslemesi hem de Osmanlı süslemesi bir arada kullanılmıştır. Bu mihrap Osmanlı çinilerinin kullanılması açısından bir yeniliktir . Adı geçen mihrap Kahire'de Osmanlı çinileriyle kaplanmış ilk mihrap olarak kabul edilmektedir[3]. Bazi kaynaklar mihrapta kullanılan

---

[1] Konu ile ilgili geniş bilgi için bkz :
Abdullah Atia : Osmanlı Döneminde İstanbul ile Kahire arasında Mimari Etkileşimler (İ.Ü.Ed.Fak.Sanat Tarih Bl. Yayınlanmamış Doktora Tezi) Ist. 1994, s. 38.

[2] Mehmet Süreyya : Sicilli Osmanî, C.I, İst. 1308, s.48 .

[3] Abdullah Atia, a.g.e, s.57 .

çinilerin İznik'ten getirildiğini söylemektedir[4]. Bu çiniler‹ hançer yaprağı‹ karanfiller‹ kıvrık dallardan oluşan bir kompozisyon ile süslenmiştir. Bu süslemelr beyaz zemin üzerine koyu ve açık mavi renkler ile gerçekleştirilmiştir. Mihrabın sağ tarafında Osmanlı dönemindeki minberlerin en güzellerinden olduğu kabul edilen mermerden bir minber bulunmaktadır.

Minberin yanları kabartma şeklindeki geometrik süslemelerle kaplanmıştır. Bu geometrik süslemelerin etrafındaki bitkisel motifler İstanbul'daki minberleri hatırlatmaktadır.

- Mehmet Altıparmak Camiin mihrabi'nin Süslemesi

Bu cami aslında Türk Memlükleri döneminde‹ emir Baybars ed–Devadar tarafından H. 718/m. 1318'de Hanefi mezhebinin mensupları için bir medrese olarak yaptırılmıştır. Bu medrese 1620 yılına kadar bir ilim kurumu olarak kullanılmış daha sonra Şeyh Mehmet Altıparmak H.1031/1621'de bu medreseyi yeniden tamir ettirmiş ve bugünkü duruma getirmiştir. Bu yapı günümüzde Altıparmak camii olarak bilinmektedir. Cami mihrabinin güzel çinileri ile dikkat çekmektedir.

Mihrap nişi ve dış cepheler Osmanlı çinileri ile kaplanmıştır. Bazı kaynaklardaki bilgilere göre‹ bu çiniler İznik'ten getirilmıştir ve XVII. Yüzyıla ait olduğu söylenmektedir[5].

- Aksungur Camii'nin Çini Süslemeleri

Bu cami ‹ Türk Memlüklülerinden emir Aksungur en – Nasiri tarafından H. 748/m. 1347 yılında yaptırılmıştır. Aynı zamanda bu cami‹ İbrahim Ağa Müstahfazan adı ile bilinmektedir. Bu adı alması nedeni Osmanlı döneminde İbrahim ağa tarafından H.1062/m. 1652 yılında büyük bir onarım görmüş olmasıdır. Bu onarım sırasında camiin kıble duvarını İbrahim ağa'nın eklemiş‹ caminin bünyesinde

---

[4] Hidayet Taymur : Cami el- Melike Safiye (Kahire Üni, Arkeoloji Fak. Yüksek Lisans Tezi) Kahire 1977, s.189.

[5] Taha İmare : el – Anasir ez – Zuhrufiye el – Müstehdemeh Fi el – Asr el – Osmani (Kahire Üni, Arkeoloji Fak. Doktora Tezi) Kahire 1988, s. 181.

yaptırdığı türbesinin duvarlarını çinilerle kaplamıştır. Bu yüzden cami ‹ mavi cami adi ile de bilinmektedir[6] .

Bu çiniler Kahire'de bulunan yapılardaki Osmanlı çinilerinin en önemli koleksiyonlarından biridir. Çinin süslemelerine gelince; hançer yapraklar‹ karanfiller‹ laleler ile selvilerden ibarettir. Bu bitkisel motifler beyaz zemin üzerine mavi renklerle gerçekleştirilmiştir[7] . Bu çiniler‹ Aksungur camiine özel olarak yaptırıldığı ve İznık'ten getirildiği söylenmektedir[8] .

-Emir Mustafa Çorbaci Cami'nin Süslemeleri .

Bu cami ‹ H. 1110/m. 1698 yılında Bolak semtinde Mirza adı ile tanınan emir Mustafa Çorbacı tarafından yaptırılmiştır[9]. Osmanlı tarzındaki mimari eleman olan minaresi ve içindeki çini süslemelerinin dışında‹ camii genel olarak yöresel Memlük tarzına göre yapılmıştır.

Camii‹ ortasında üstü kapalı bir avlu ve onun etrafında da en büyüge ve en derini kıble revakı olan dört adet revakla çevrili dikdörtgen bir mekandan ibarettir . Camiin avlusunun tabanı‹ çeşitli renkteki ve üzerlerinde daire‹ kare ve zikzak şeklindeki geometrik desenlerle süslü Memlük tarzındaki mermer parçalarla döşenmiştir. Avlunun tavanına gelince; ağaç kirişlerden oluşmaktadır ve hemen altında‹ köşelerinde yaprak şeklinde mukarnaslar olan bir kitabe şeridi yer almaktadır. Ayrıca tavanın ortasında‹ etrafında 8 adet dikdörtgen pencere bulunan bir fener yer almaktadır. Kıble revakın duvarının ortasında ‹ yanlarda iki mermer sütuna dayanan sivri kemerli bir kavsaraya sahip bir mihrap nişi yer almaktadır . Bu mihrabın alt kısmında‹ kırmızı‹ sıyah ve beyaz mermerlerden yapılmış‹ yanyana küçük mihraplar şeklindeki bir süsleme bulunmaktadır. Orta kısım ise‹ sedef kakmalı çok küçük mermer parçalarından yapılmış mozaiklerin

---

[6] Sami Abdül halim : "Mescid el – Emir Ak sunkur en – Nasiri" Mansura Ed. Fak. Yıllığı, Mansura 1982, s. 277 .

[7] Rabi Halife : Fûnun el – Kahire Fil'Ahdil – Osmanî, Kahire 1985, s.39 .

[8] Briggs, M.S. : Muhammadan Architecture in Egypt and Palestine , Oxford 1924, pp. 231 – 232 .

[9] Kahire Vakiflar Bakanlığı'nin Arşivindeki 535 nolu Emir Mustafa Mirza Vakfiyesi, v.1 .

yıldızı geometrik desenler halinde kullanılarak süslenmiştir. Mihrabin üst kısmına gelince; yatay olarak kırmızı‹ siyah ve beyaz renkteki mermerlerin almaşık düzeninde zigzag şeklinde dizilişi ile süslenmiştir. Mihrap nişinin diş yüzeyinin üst kısmı daire şeklindeki renkli mermer parçalarla süslenmiştir. Bu mihrap‹ yapılışındaki incelik ve süslemelerindeki güzellik itibariyle ‹ Kahire'deki Osmanlı döneminde yapılan mihraplar arasında ilk sırayı almaktadır. Kıble duvarında‹ yerden yaklaşık 2m. Yüksekliğe kadar olan kısımda diklemesine dikdörtgen mermer parçalar bulunmaktadır. Bu mermerler : siyah‹ beyaz ve kirmizi renklidir. Yukarısında da yine siyah‹ beyaz ve kırmızı renklerden oluşan yuvarlak mermer parçaları ve onları çevreleyen şeritler bulunmaktadır .

Bu mermer kaplama stili eski Memlük mermer kaplama stilini andırmaktadır. Bu kısmın üzerinde de revakın tavanına kadar olan bölümünde renkli ve güzel çiniler yer almaktadır . Bu eşsiz süsleme hem Osmanlı hem de Memlük tarzını temsil etmektedir. Bu çiniler‹ Mısır'daki Osmanlı döneminde yapılmış camiler arasında‹ sayı bakımından en çok olanıdır. Söz konusu çiniler‹ hançer yaprağı ‹ karanfiller‹ kıvrık dallardan oluşan bir kompozisyon ile süslenmiştir. Bu kompozisyonun yanısıra‹ bir vazo içerisinden çıkan karanfiller‹ laleler ile onları çevreleyen selvi ağacından oluşan başka bir kompozisyon yer almaktadır . Bu süslemeler açık yeşil zemin üzerine koyu yeşil ve mavi renkler ile ‹ az miktarda da koyu kırmızı ile gerçekleştirilmiştir. Kıble revakının tavanına gelince; ağaç kirişlerden oluşan bir ahşap tavanıdır. Bu tavan‹ altın yaldızla ve değişik renklerle boyanmış olan bitki yaprakları ve yıldız şeklindeki motiflerle süslenmiştir.

Tavanın alt kısmında da içerisinde Kur'anı – Kerim'den bazı ayetler ile inşa kitabesi bulunan bir şerit bulunmaktadır. Bu kitabe ‹ emir Mustafa Çorbacı'nin ismini‹ onun babası olan emir Yusuf Mirza'nin ismini ve onlara yapılan dualar ile camiin bitiş tarihini içermektedir.

Gerçekten emir Mustafa Mirza Cami'nin en önemlı özelliği ise‹ mermer iç süslemeleri ve eşsiz süslemelere sahip olan çinileridir[10] .

---

[10] Abdullah Atia , a.g.e,s.148 .

- Mahmudiye Medresesi

Bu medrese Kahire Habbeniye semtinde H.1164/m.1750 yılında Sultan I. Mahmut tarafından yaptırılmıştır. Sultan Mahmut medresesi‹ Osmanlı devleti zamanında Mısır'da inşa edilen medreselerin en güzeli ve en önemlilerinden biridir. Planı Osmanlı tarzına göre yapılmış olan bu medrese şadırvanlı ve açık bir avlu etrafındaki kubbeterle örtülmüş dört revaktan ve bu revakların arkasındaki öğrenci odaları ile aynı zaman mescit gâh olarak kullanılan bir dershaneden oluşmaktadır. Ayrıca medresenin ana cephesinin kuzey batı köşesinde yer alan ve yola bakan Osmanlı tarzına göre yapılmış bir sebil ve üzerinde de sıbyan mektebi vardır[11]. Mahmudiye medreses'inin süslemelerine gelince; gerek geometrik veya bitkisel ve gerekse kitabe şeridi şeklinde bir çok süslemeleri bulunan bu medrese bitkisel motiflere sahip çinilerle de bezenmiştir. Özellikle nesih hattı ile yazılmış bulunan çok sayıda kitabe şeridi medrese'nin bütün birimlerinde bir süsleme elemanı olarak yaygin şekilde kullanılmıştır. Medrese'nin sebili Osmanlı tarzındadır ve caddeye bakan bir yuvarlak cepheye sahiptir. Bu sebil diş ve iç zengin süslemeleriyle dikkatimizi çekmektedir. Bu süslemeler kitabe şeritleri ile çini kompozisyonlardan oluşmaktadır. Kitabe şeritleri genellikle sultan Mahmut Hanın ismi‹ lakapları ve kendisi için yapılmış olan duaları‹ Arapça olarak içermektedir. Sebilin iç süslemesi çok zengin olup çoğu mermer ve çini süslemelerden oluşmaktadır. Bu iç süsleme‹ yerden 2.20m yükseklikte başlayan çinilerle kaplı kısmının başlangıcına kadar renkli mermerlerle kaplanmıştır. Ayrıca sebilin güneydoğu tarafında mihrap şeklinde yapılmış mavi renkli bir mermer levha yer almaktadır. Mermer kısımdan sonra ‹üzerine bitkisel motifler bulunan ince bir tahta frizden sonra başlayan çoğunluğu Osmanlı tarzında olan ‹ ancak az miktarda Hollanda tarzı olanları da bulunan çiniler Mısır'daki Osmanlı eserleri içerisinde en güzel örneği teşkil etmektedir[12] .

Tabanı renkli mermerle döşeli olan sebilin geometrik ve bitkisel motiflerle süslü düz bir ahşap tavanı bulunmaktadır.

---

[11] Oktay Aslanapa : Osmanli Devir Mimarisi, İst. 1988, s. 383 .

[12] Hasan Abdül vahhab : "et – Tasiret el – Osmaniye ala el – İmara el – İslamiye Fî Masr". El – Micelle Dergisi , Sayı 33, Eylül 1959, s. 48 .

Osmanlı Sebilleri

Osmanlı döneminde Kahire'de çoğu eski Memlük mimari tarzında، bazıları da Osmanlı tarzında olmak üzere çok sayıda sebil inşa edilmiştir. Aynen Kahire'de Osmanlı döneminde yaptırılan camiler gibi bazıları Memlük tarzında، bazıları da Osmanlı tarzındadır. Osmanlı tarzındaki sebillerin bazılari müstakil olarak inşa edilirken ، bazıları da medreselere (Mahmudiye medresesinde olduğu gibi) camilere hatta evlere bağlı olarak yaptırılmıştır. Osmanlı sebilleri genellikle dökme prinç şebekelerle örtülü olan büyük pencerelerin bulunduğu yuvarlak cephelere sahiptir. Aynı zamanda zengin iç süsleme; özellikle mermer ve çini süslemeler ile dikkat çekmektedir. Kahire'de bulunan İbrahim bey el-Kebir sebili (1753)، Sultan III. Mustafa sebili (1758)، Rukiye Dudu sebili (1761)، Hüseyin eş-Şü'eybi sebili (XVIII. Yüzyılın sonu)، Nefise el – Beyda sebili (1796)، Canbolat sebili (1797)، Osmanlı tarzındaki sebilleri buna örnek olarak verebiliriz.

Kahire'deki Osmanlı dönemine ait olan evler yine Memlük – Osmanlı sentezine göre yaptırılmıştır. Bu evlerin süslemelerine gelince ; yine yöresel ve Osmanlı eleman ve motiflerle süslenmiştir . Bu süslemeler değişik renkte mermer döşemeler ve duvar kaplamalar ile duvarların üst kısımlarda Osmanlı çinilerle süslenmiştir .

Özetlemek gerekirse، Kahire'de Osmanlı döneminde (1517 – 1805) yaptırılan mimari yapıları daha önce ifade ettiğimiz gibi mimari senteze göre inşa edilmiştir. Bu tarz، bazı kaynakların ifadesine göre، yeni Memlük tarzi diye adlandırılan yeni bir tarz meydana getirmiştir. Mısırlı mimarlar ve sanatkarlar eski Memlük tarzı ile İstanbul kökenli yeni Osmanlı mimari elemanlarını bir araya getirip çok güzel bir şekilde ve uyum içinde birleştirerek bir sentez üslûp oluşturmuşlar ve bu tarza göre bir çok yapı inşa etmeyi başarmışlardır[13] .

Yukarıda bir kısmına özet olarak değindiğimiz eserlerin tamamında، kullanılan Memlük tarzı süslemelerin yanısıra، yer yer Osmanlı

---

[13] A. Raymond : "el – İmara Fî el – Bilden el – Arabiye Fi' l – Asrel – Osmani" Tarih ed – Devletü'l – Osmaniye" C.2, Çev. Beşir es – Sibaî, 1. baski, Kahire 1993, s.415 .

mimari süslemeleri de kullanılmıştır. Bu mimari ve süsleme sentez tarzı Mehmet Ali paşa döneminde de olduğu gibi devam etmiştir. Kahire'deki Osmanlı yapılarının süslemelerinde özellikle mermer kaplamalar ve çini kaplamaların yanısıra kitabe şeritleri ile gerçekleştirilmiştir. Bazı kitabe şeritleri Osmanlıca ile yazılmıştır. Bugün bize ulaşabilen Kahire Osmanlı yapıları Mısır Osmanlı dönemindeki mimari ve süsleme tarzları hakkinda oldukça iyi bir fikir vermektedir.